(71)

4021

I

IL TEATRO NEO-IDEALISTICO.

BRUNO VILLANOVA D'ARDENGHI

Il Teatro neo-idealistico

REMO SANDRON — EDITORE
Libraio della R. Casa
MILANO - PALERMO - NAPOLI

Teatro neo-idealistico??

Più di qualcuno ripeterà, leggendo sul frontespizio, il titolo di questo studio, e lo farà seguire da molti punti interrogativi.

Non voglio chiarire qui, a quelli che non lo conoscono perfettamente, il significato dell'aggettivo neo-idealistico. *Non farei che ripetere quanto avrò a dire e a spiegare in seguito: e di ripetizioni ve ne saranno già abbastanza nel corso dei capitoli. Poichè il* leit-motiv *ritorna spesso: i nuovi ideali, i nuovi orizzonti del pensiero e della vita si delineano in ogni punto. E come potrei abbandonarli in uno studio che vorrebbe essere dimostrazione di queste nuove tendenze del teatro, e specialmente eccitamento a proseguire? In questo nostro cammino i concetti nuovi, o piuttosto rinnovati, devono esserci innanzi ad ogni istante, ad ogni passo.*

Di un'altra cosa s'accorgerà chi avrà la pazienza di seguirmi fino alla fine: salvo rare eccezioni, per i lavori e per i personaggi che esamino partitamente io dimostro una grande simpatia, spesso un grande entusiasmo. Se ciò è naturale trattandosi dei campioni nella lotta che io pure, colle mie modeste forze, cerco combattere, vi è poi una ragione speciale di sentimento che giustifica l'insistenza nella lode in questo caso.

Diceva Lucio D'Ambra nel suo volume Le opere e gli uomini*: «... Noi comprendiamo, noi penetriamo ancor meglio i segreti della natura e la vita degli uomini grazie alla nostra sensibilità che non grazie alla nostra intelligenza.... L'intelligenza interviene più tardi per classificare le nostre sensazioni, per ordinarle.... Questa critica non può essere che amore o almeno deve racchiudere una gran parte di amore. Bisogna amare per comprendere, abbandonarsi ad un'opera perchè quest'opera si lasci a sua volta penetrare... ». Due correnti purtroppo trascinano oggi a giudizi errati la nostra critica drammatica: la corrente del pessimismo e quella dell'ottimismo: l'una mette in vista i difetti sì da soffocare i pregi, l'altra si adagia in una pacifica ammirazione che non incomoda nè il pubblico... nè gli autori. Nel mezzo, indipendente e sicura, sta la esigua schiera della critica imparziale*

e serena, che annovera nomi i quali rappresentano vere illustrazioni fra gli studiosi del teatro. Perchè in mezzo ai due estremi, lungi dalle due correnti travolgenti persone e coscienze, non potranno aver luogo gli umili difensori delle creature più incomprese, più maltrattate della scena?

Sensibilità ed amore hanno spinto con entusiasmo quanti ammirano il teatro di pensiero ad adorare Teresa Baldi della Piccola fonte *e dietro a lei tutte le altre creature che rappresentano il dolore dell'umanità. Le accuse che molti, pure dell'alta critica, rivolsero contro questa fortissima creatura del teatro sollevarono l'indignazione di coloro che avevano compreso il grido di dolore che partiva da Teresa Baldi. Essi le si strinsero attorno e la difesero.*

Così se oggi presento al pubblico uno studio che tenta difendere e sostenere creature d'arte e di vita incomprese è per dare sfogo ad un mio intimo senso di pena nel vedere disprezzate da molti delle creature ch'io amo. In fondo è forse l'ufficio più nobile che possa arrogarsi la critica, quello di difendere ciò che il pubblico non ha voluto comprendere, o non ha compreso nella sua intera bellezza.

Riassumendo: se attraverso a queste pagine avrò dato una risposta soddisfacente a chi si chiedeva

in principio che cosa fosse il teatro neo-idealistico, se avrò fatto comprendere al lettore il dolore profondo e vero *di alcune creature di questo teatro, avrò bastante, prezioso compenso al mio lavoro.*

Padova, giugno 1907

E. A. Butti

Il Teatro d' Idee

Pochi autori nostri attirarono a sè tante ire e provocarono tante discussioni come E. A. Butti. Egli ebbe accaniti avversarii, e, in assai minor numero, ne ha ancor oggi, sebbene un soffio di vita nuova sia passato dinanzi al pubblico, apportatore di nuove bellezze e di nuove speranze.

Gli procurarono nemici le battaglie ch' egli combatte nei suoi lavori, i conflitti d'idee ch'egli porta sulla scena e che poco garbano a coloro che non vogliono saperne di concetti nuovi, di questioni di fede o di morale. Quelle del Butti sono ardite battaglie contro false credenze o stolte illusioni, contro quanto è ingiusto, amorale, contro quanto sa di bassezza e di falsità, contro quanto significa imposizione d'egoismo o meschinità e ristrettezza di mente e d' animo. Queste battaglie gli fanno nemiche tutte quelle innumerevoli persone che si sentono da lui col-

pite nei loro punti deboli, che sentono sezionate le loro anime fino al fondo, e che si ribellano al marchio di fuoco che le tocca. Però, segno indubbio del benefico effetto che arreca ogni battaglia combattuta dall'autore nostro, è la constatazione che dopo aver assistito ad un suo dramma molti, che erano fra i *dubbiosi* o gl'*incerti*, ora lo seguono e comprendono la verità delle sue tesi; di più gli stessi suoi già accaniti nemici oggi lo discutono, ma con quella moderazione di frasi e di parole che si avvicina alla deferenza. È già un passo.

Una delle accuse su cui alcuni avversari di Butti ritornano con maggior insistenza è il simbolismo delle sue opere. Ora, lo confesso, nulla mi meraviglia più di quest'accusa.

Butti un simbolista? Dei mazzi di fiori che compaiono ad ogni atto sulla scena di *Fiamme nell'ombra*, dei fiori che dànno il titolo ad ogni episodio di quella forte opera di pensiero non bastano a denotare il simbolismo del suo teatro.

La parola « simbolismo » ha assunto spesso un antipatico significato, in seguito alla riproduzione sulle nostre scene di qualche lavoro di provenienza nordica, di miseri scrittori che, forse per imitare qualche autore veramente grande,

esagerarono il valore delle persone, delle parole, delle cose, con voluto artificio, credendo con ciò di mostrarsi degli esteti. A questo simbolismo, che spesso cade nel ridicolo, a quel simbolismo che ci diede *Neve* del Przybyszewki, e a cui forse si può ascrivere un lavoro italiano che vinse un premio in un concorso drammatico indetto due anni fa ma che fu disapprovato dal pubblico, Butti non ha mai informato le sue opere.

E a chi mi parlava di « simbolismo nordico » a proposito di quei fiori che appaiono in *Fiamme nell'ombra*, a chi biasimava quei simboli, per me tanto innocenti, dell'azione, io cercavo di spiegare come tutta l'opera letteraria di Butti, precedente e susseguente a *Fiamme nell'ombra*, sia per nulla simbolista. Ma mi avvedevo di essere dinanzi a chi ben poco conosceva dell'opera del forte autore lombardo. E mentre spiegavo come i gigli esprimessero la tranquilla purezza dell'ambiente nel primo atto, le rose rosse il fuoco della passione che avvolge d'un tratto tutta la persona di Elisabetta al secondo atto, e come al terzo i crisantemi esprimessero il pentimento, il castigo volontario, l'annientarsi di ogni ambizione nelle due anime, mi avvedevo che chi rimproverava il Butti di simbolismo aveva forse poco compreso il fine del lavoro cui aveva allora allora assistito.

Non è questo caso infrequente negli oppositori per metodo di un dato scrittore, la genia più antipatica di oppositori, la quale si cristallizza in una critica soggettiva rivolta più contro le idee che contro le opere.

Simbolista, nell'antipatico significato della parola, Butti non è mai stato, ma *idealista* certamente sì. Sono questi due termini che certi critici, troppo preoccupati di opporsi ai lavori di Butti, perchè contengono qualcosa di nuovo e di vero, confusero assai spesso nell'occuparsi del nostro autore.

Idealista, e fortissimo idealista, egli fu sempre fin dalle sue prime armi nell'arringo della scena.

E. A. Butti iniziò la sua carriera d'autore drammatico sulle scene di Sassuolo, presso Modena, col *Signore dall'abito bianco*, una commedia scritta in collaborazione col suo inseparabile amico Peppino Messori, e recitata da una compagnia di guitti. Veramente quello non fu un lavoro seriamente pensato, ma una scappata della sua vita universitaria, scappata condannata dai fischi di tutti i colleghi di studio dei due autori.

Paolo Ermoli e *Frutto amaro*, quest' ultimo scritto in collaborazione con Cesare Hanau, rappresentavano in germe le idee di Butti. Furono due fiaschi, più o meno solenni, dovuti in massima parte alla novità, alla stranezza che i lavori di Butti contenevano. Sorti in un' epoca in cui la commedia italiana non era ancora districata dalle pastoie del convenzionalismo e dall'artificio i suoi lavori apparivano, nella loro arditezza di tesi e di significato, troppo in aperto contrasto coll'andazzo dei tempi: il pubblico non li comprendeva.

Occorre sempre un lungo tirocinio per convincere il pubblico: esso deve essere persuaso a poco a poco, mostrandogli oggi, domani, dopodomani, con costanza e senza scoraggiamenti, ciò che è vero, ciò che è bello. Oggi fischierà, domani brontolerà, dopodomani ammirerà, e così soltanto verrà il giorno del plauso caldo e sincero. È la solita storia. Conosciamo le difficoltà incontrate da Giacosa e da Camillo Antona-Traversi per ottenere la vittoria col loro teatro di verità: figurarsi poi le difficoltà che incontrava un teatro d'idee, o « d'eccezione », come lo chiamerebbe il Pica! Erano appunto quelli gli anni in cui *Tristi amori* e *Le Rozeno* non persuadevano ancora tutte le platee. Come le avrebbe

potute persuadere chi sotto certi aspetti dei suoi primi lavori drammatici dimostrava delle *simpatie* ibseniane? Non dico *tendenze* giacchè Butti è stato sempre ispirato da una grande sincerità di concetti e di tecnica. Ibsen in quel tempo era per i pubblici italiani un autore nebuloso, per non dire un mattoide.

Purtroppo il pubblico è generalmente formato da una specie di individui che odia il lavoro intellettuale cui li obbliga un autore che non si contenti di scene a lieto scioglimento od a fine drammatica *ad impressione*, ma che scriva delle scene di pensiero e di meditazione, dove s'agita un cumulo di idee e di sentimenti, che sconvolgono i soliti piani dello spettatore tranquillo e gli portano dinanzi un conflitto d'anime, un caso di psicologia, una discussione di opinioni. Che siano state sovente esagerate le tinte d'un quadro scenico di tal genere, che da un caso di psicologia se ne sia voluto dedurre uno patologico, anche se non sempre per causa dell'autore, è fuor di dubbio. Ma da ragionevoli cadute che il pubblico ha saputo decretare, e qui bisogna rendergli giustizia, al disprezzo metodico per quanto è opera di profondo pensiero e di seria meditazione, ci dovrebbe essere una bella differenza.

Certo oggidì il pubblico ha compreso maggiormente questa verità, e, se non plaude sempre unanime, discute: è un buon segno.

Poichè neppure voglio dire che si debba imporre il proprio gusto letterario agli altri. No. Se noi siamo portati ad ammirare e ad applaudire quei lavori che ci fanno un po' soffrire, e dove ritroviamo qualcosa dei nostri sentimenti, quei lavori dai quali ricaviamo una somma di pensieri e di idee che ci fanno ritornare vivo dinanzi agli occhi il quadro scenico anche dopo la rappresentazione, non vogliamo per questo imporre l'immagine della tristezza e del dolore a chi va a teatro soltanto per far buon sangue.

Ma noi vorremmo solamente una cosa: che quelle persone lasciassero giudicare agli altri i lavori di Butti e di Bracco, non s'arrogassero il diritto di discuterli, che a loro non spetta; come noi non negheremo loro di andare ad una *pochade* scritta da una delle solite ditte francesi... a molti soci, e di riconoscere che recitata da una compagnia specialista... del genere, come quella Sichel e soci, costituisca uno spettacolo esilarante e perfetto nei minimi dettagli. Vorrà dire che noi proveremo il più gran piacere intellettuale alla rappresentazione dell'ultimo atto

di *Tristi amori*, ed essi si delizieranno al fantasmagorico secondo atto della *Prima notte.*

Ma chi ricava il massimo diletto dalla trovata dell'armadio meccanico in *Maître Nitouche* non venga a discutere l'idea ispiratrice di *Lucifero* o della *Piccola fonte.*

E torniamo ad E. A. Butti, giacchè questo sarà stato ancora fiato sprecato. Scrisse Edoardo Boutet: « Le opinioni della folla sono fatte così: volgari ma inesorabili.... Certe idolatre religioni, fatte di menzogna e di falsità, sono quelle che trovano più facilmente la simpatia del cuore umano e più tenacemente vi si abbarbicano. »

***

Il *Vortice* (1893), l'*Utopia* (1894) e la *Fine d'un ideale* (1898) sono i lavori in cui il Butti diede i primi saggi di commediografo pensatore e studioso. Opere imperfette certamente: ma che già dinotavano una mente che guardava innanzi nel cammino del tempo; uno spirito studioso di quanti problemi si presentano all'anima umana.

Augusto Lorenzi, il protagonista del *Vortice,* in poco tempo si vede precipitare, per incapacità e debolezza, nella più completa rovina finanziaria

e morale. Egli ha sposato, per sfuggire una prima volta al fallimento, Amelia, figlia di una sua amante. Amelia, dopo quattro anni di matrimonio, viene a scoprire il disonore di sua madre e il mercato infame della sua dote. In lei ogni sentimento è distrutto, per cui ella si trova indifesa dinanzi alle sottili insidie dell'ingegnere Langeri, che vorrebbe farla cadere. Augusto Lorenzi, vedendosi ancora presso al fallimento, commette una truffa: e sull'orlo dell'abisso, pur con poca speranza di riuscita, ricorre a sua moglie per averne la dote che potrebbe salvare la situazione: non vi riesce. Amelia vuol misurare allora fino al fondo la degradazione dell'animo del marito, e gli svela che il Langeri attenderà quella sera un segnale, sotto le sue finestre, per accorrere da lei. Augusto dinanzi alla rivelazione pensa con maggior sgomento all'opinione che gli altri avranno di lui per la frode commessa, che non all'opinione ch'egli può avere di sè stesso e del suo disonore: e lascia la moglie sdegnata per la bassezza del marito. Ella decide di fuggire, ma poi dinanzi alla sua figliuola, la piccola Irma, che Amelia non vuol condurre seco in una vita di miseria, nè abbandonare ad un padre infame, ella perde ogni sentimento di coraggio e rimane: l'ing. Langeri potrà approfittare della sua disfatta.

Augusto Lorenzi non è veramente il tipo dell'anima bassa e ignobile, dell'anima vile, di una viltà che non ha perdono?

Nell'*Utopia* Butti presenta uno di quegli uomini in cui gli studi scientifici e gli studi filosofici di autori positivisti hanno formato una particolare maniera di immaginare il mondo attuale foggiato sotto tutt'altro reggimento morale e giuridico: uno di quegli uomini che si fanno paladini di una nuova falsa idea radicale e ne vogliono dare per primi l'esempio nella propria vita famigliare. Trattasi di esseri patologici o di esseri fuorviati? Ordinariamente si tratta del secondo caso, ma allora bene spesso la realtà della vita sa rimetterli sulla buona via e far in loro sbollire ogni vana idea utopistica.

Il dottor Serchi è uno di questi apostoli; egli vuole l'amore libero, l'emancipazione della donna la distruzione di ogni vincolo e di ogni pregiudizio, la soppressione degli esseri nati imperfetti o rachitici, essendo l'infanticidio in questo caso, secondo le sue teorie, una necessità sociale. Egli si fa apostolo di questi concetti colla predicazione, coi discorsi, ed unitosi ad una ragazza che lo ama ed è entusiasta delle sue idee, dà egli stesso l'esempio d'applicazione delle nuove teorie. Ma

il dottor Serchi vede che queste piuttostochè far breccia sono ostacolate dall'opposizione violenta dei suoi concittadini. Allora egli si allontana dalla città, e vi lascia Anita, la sua compagna, che non può seguirlo perchè incinta: il dottore porta altrove, lontano, la sua parola infiammata ed entusiasta. Ma trova dappertutto diffidenza, opposizione. Scoraggiato, abbattuto, egli ritorna a casa presso Anita, che nel frattempo ha dato alla luce il figlio atteso; ma questi è rachitico, deforme. L'amore materno ha fatto sfumare dalla mente di Anita le nebbie dell'utopia ed ella ora ama intensamente suo figlio, anche se rachitico. Serchi vorrebbe rompere la sua libera unione colla donna cui nessun legame di legge lo lega, ma Anita gli ricorda che il legame che li lega più di qualunque legge è il frutto del loro amore, per il quale legame l'affetto di genitori li consiglia a salvare quell'essere deforme, rinunciando alla realizzazione delle loro teorie. Serchi consente, e riconosce l'utopia.

La *Fine d'un ideale* è ispirata, in fondo, dallo stesso concetto.

Valeria, dopo una giovinezza spesa nella propaganda femminista e socialista, ha sposato Adriano Lavelli, cui ha nascosto tutto il suo passato,

compresa una sua triste avventura passionale dalla quale ha avuto un figlio, che ora tiene celato in una casa di contadini. Fra le operaie della fabbrica diretta da suo marito ella continua la propaganda. Ritorna presso di lei il suo primo amante: il legame del matrimonio, che una volta le sarebbe apparso più disprezzabile e umiliante, oggi le potrebbe essere un aiuto, una valida difesa. Il suo seduttore vuole avere il figlio, e minaccia: Adriano verrà a conoscere tutto. Allora Valeria confessa al marito la sua prima colpa: rimproverata acerbamente, essa lascia la casa di Adriano, conducendo seco il figlioletto. Ma dinanzi alle lotte della vita e alle miserie di essa, sola, giacchè ella ora odia il suo seduttore, Valeria intuisce tutte le dolcezze del vincolo che la lega a suo marito, si persuade di aver amato veramente Adriano, d'essere stata ingiusta verso chi l'amava con tutta la passione e tutta la tenerezza. E corre a lui redenta e convertita: Adriano scaccerà il seduttore di lei, e saprà difenderla.

Ma l'ingegno drammatico di E. A. Butti si è svolto completamente e manifestato nella sua interezza di pensatore e di filosofo nella *Trilogia degli Atei*, che è veramente uno dei più forti prodotti della nostra letteratura drammatica. Nei tre

lavori che la compongono si esplica il concetto del Butti; le tre negazioni: la negazione del dolore, la negazione della fede, la negazione del rimorso, si contrappongono alla prova del dolore, della fede, del rimorso.

La prima parte della trilogia è costituita dalla *Corsa al piacere* (1900).

Aldo Rigliardi ha sempre disprezzato il dolore, mirando solo al godimento presente, alla soddisfazione del suo animo d'egoista. Ama a suo modo Camilla, la giovane sua moglie, ma non ha riguardo d'ingannarla doppiamente colla sua più cara amica e con una ragazza ch'egli ha sedotta e resa madre: ciò soddisfa la sua ingorda brama di piacere. Gl'inganni non possono durare a lungo, e il giorno in cui Camilla viene a scoprire le infedeltà del marito, decide di lasciarlo.

Egli vuol rattenerla perchè la fuga di lei non riveli tutta la verità alla sua vecchia madre inferma. Ma invano: Camilla lo lascia. Essa non ritorna in casa Rigliardi che una notte in cui più sofferente del solito la madre di Aldo l'ha fatta chiamare; la vecchia signora Rigliardi ha compreso tutto, e non vedendo presso di sè nemmeno il figlio, intuisce l'infamia della condotta di Aldo: questo inenarrabile dolore la conduce alla tomba. Aldo finalmente accorre presso sua madre, strappandosi dalle braccia dell'amante. E

la vecchia spira senza pronunciare una parola di perdono pel figlio, che soltanto ora comprende tutta la sua colpa, tutta la tristezza della sua condizione, e che geme dinanzi alla fredda salma mormorando: « Ah! ecco il dolore! ».

In *Lucifero* (1900), la seconda parte della Trilogia, la tesi è studiata con efficacia di logica stringente nel campo della fede.

Giovanni Alberini (magnifico tipo che uno dei maggiori attori della nostra scena, il Calabresi, ha incarnato con una nota genialmente personale), dopo aver seguito gli studi del seminario e gettata la veste talare per convinzioni filosofiche, ha poi negato ogni fede in Dio, ed in tali idee ha allevato i figliuoli. Egli è professore di latino in un liceo di provincia, e gli scolari per le sue idee gli hanno messo il nomignolo di « Lucifero ». Un vecchio collega di studi dell'Alberini, certo Senardi, viene nominato professore di filosofia nello stesso liceo. Ma quando il Senardi s'accorge del cambiamento d'idee che s'è formato nella mente dell'Alberini, egli sfugge la compagnia del collega e proibisce a sua figlia Matilde di frequentarne la casa; inutilmente, poichè Matilde s'è innamorata ed è riamata da Guido Alberini figlio del professore. Giovan-

ni Alberini va dal prof. Senardi e in una magnifica scena cerca di indurlo a consentire al matrimonio di Matilde con Guido. Ma Senardi non acconsentirà mai a che sua figlia sposi un ateo figlio d'atei. Egli cerca in tutti i modi di distogliere Matilde dall'amore per Guido. Ma quando questi avrà fatto comprendere a Matilde tutta la felicità che l'amore potrà dischiudere loro nella vita, ella cederà a lui, e fuggirà, tutto sacrificando al suo cuore. L'azione del quarto atto avviene qualche mese dopo, quando già è avvenuto il matrimonio civile fra i due giovani. Guido è stato nominato professore in una città vicina, ed è venuto a passare qualche giorno di vacanza presso i genitori. Ma qui Matilde è stata colpita da un male tremendo, che la conduce in pochi giorni alla tomba. Dinanzi all'immensità del dolore che lo colpisce, Guido comincia ad avere dei dubbi intorno alle sue credenze, e ricorre al padre per averne una parola di conforto, di speranza. Ma Giovanni Alberini non può dare al figlio quel conforto e quella sicurezza che soltanto una fede può dare. Guido giunge persino a rimproverare al padre di non avergli mai insegnato una preghiera: Alberini comprende tutta la tremenda battaglia che dilania l'animo di Guido, e l'impossibilità sua di recare un conforto

alla cieca disperazione del figlio. E quando questo s'indirizza al prete come al solo essere che in quella casa gli possa dare una parola di consolazione, di aiuto, di speranza, Giovanni Alberini intravede donde possa venire il vero, valido aiuto all'anima, e resta fisso in un'idea mormorando: « Chi sa? chi sa?... ».

L'autore ci lascia incerti se la visione di verità che per la prima volta rende incerto *Lucifero* sia quello spiritualismo cui noi vorremmo rivolto il suo spirito, ma lo si può prevedere, perchè un'anima come quella dell'Alberini, che, dopo aver provato *personalmente* la vacuità della religione, s'è rivolta al positivismo, non potrà poi che convertirsi allo spiritualismo che si fonda sulla scienza.

La terza parte della Trilogia, *la Tempesta* (1901), che studia la tesi nel campo politico, ebbe minor successo delle altre, ma la lezione che contiene può giovare sempre alla società italiana, facilmente portata agli eccessi di parte.

Il commendatore Siesi, rimasto vedovo e solo possessore di vaste proprietà di terreno, richiama dall'America il nipote Adolfo per avviarlo nella gerenza dei suoi affari e perchè egli possa sostituirlo degnamente nella direzione delle tenu-

te, quando un giorno egli avesse a mancare. Adolfo accorre presso lo zio, ma assai mutato dal buon nipote d'una volta. Egli viene con « un compagno » (così semplicemente denota il Butti questo personaggio), che sostiene le più avanzate teorie anarchiche, delle quali Adolfo stesso s'è imbevuto nei centri anarchici americani. E mentre Adolfo discute collo zio idee e teorie, il « compagno » diffonde i principî anarchici fra i contadini del comm. Siesi, tenendo loro dei discorsi sovversivi. Una tempesta sopravvenuta ha distrutto quasi tutto il raccolto della stagione; i contadini si trovano in grandi strettezze, e nella difficoltà di pagare i loro debiti al padrone. Uno di questi contadini cerca di vendere di nascosto alcuni capi di bestiame, per poterne ricavare l'importo del suo debito. Il commendatore viene a saperlo: fa chiamare il contadino, lo redarguisce, e alle dichiarazioni di questo d'aver messo in pratica le teorie del « compagno », il commendatore, riscaldandosi nella discussione, giunge persino a schiaffeggiarlo. La sera stessa il Siesi viene ucciso sulla pubblica strada. Perchè degli innocenti non vengano puniti Adolfo svela la sua complicità morale nell'assassinio dello zio: il « compagno », il vero assassino, s'è posto in salvo in Isvizzera. Così il misfatto è stato

commesso inutilmente, i principî di solidarietà umana non avranno avuta alcuna dimostrazione pratica e nell'animo di Adolfo resterà perenne il dolore, il rimorso dell'uccisione, l'angoscia tremenda per il delitto di cui egli pure è stato moralmente responsabile; i beni del commendatore saranno mal impiegati, dispersi, invece di servire ad un'opera di bene, come avrebbe voluto Adolfo: il rimorso ed il dolore lo abbatteranno nel fango, nella bassezza.

Nella *Trilogia degli Atei* il Butti ha svolto le sue idee in modo ammirabile: da un'unica concenzione iniziale egli ha saputo trarre tre veri capolavori d'arte rappresentativa, che sapranno sempre colpire nel segno, toccare qualche fibra recondita, arrecare del bene a qualche animo dubbioso, per lo meno dare anche a chi non crede, o a chi non vuol conoscere il dolore, quell'impressione sensibile di verità, o anche soltanto di dubbio, che può arrecare i migliori frutti, consigliando lo studio e la riflessione.

Nell'ordine cronologico dei lavori di E. A. Butti alla *Trilogia degli Atei* succede *Il gigante ed i pigmei* (1903).

Amedeo Ascoli è un gran poeta, un gigante nel mondo delle lettere e dell'intellettualità. Lo

attornia una schiera di pigmei: letterati falliti, critici dalle idee meschine, astiose. La moglie di Amedeo, essa pure poetessa, è una donna meschina, viziosa, che sembra appartenere alla stessa razza dei pigmei. Nel modo con cui il gigante finisce ad essere preso in mezzo e sopraffatto dalla maldicenza, dalla rete di piccinerie e di inganni tesa dai pigmei, e viene a trovarsi inferiore ad essi che lo hanno raggirato ed alla moglie, che lo tradisce con uno di loro, sta la ragion d'essere della commedia.

È un lavoro satirico, e la satira arguta è una delle cose meglio indovinate della commedia. Ma il personaggio di Amedeo Ascoli invece non è quale richiederebbe la figura di un grande poeta, di un gigante, come lo vorrebbe l'Autore; egli è un gigante forse soltanto perchè i pigmei e la moglie non fanno che ripetercelo. Il tipo più riuscito della commedia, un tipo veramente scolpito è invece quello di Lucio Zoboli. Nel suo discorso sotto la satira, appare una profonda filosofia: è un pensatore arguto che parla in lui. Basta a caratterizzare lo Zoboli la frase con cui egli chiude la commedia: « Noi saremo tutti pigmei... Ma come non vorrei essere un gigante! ».

Questo lavoro suscitò una lunga ed incresciosa polemica, forse più che tutto in causa d'una par-

rucca, che l'attore che rappresentava il personaggio di Amedeo Ascoli adottò fin dalle prime rappresentazioni. Ogni dubbio fu tolto in seguito dalle dichiarazioni dell'Autore e specialmente dalla prefazione che il Butti ha posto in principio al volume che contiene la sua commedia.

Nel suo complesso *Il gigante ed i pigmei*, nonostante molti pregi, non è fra i migliori lavori del Butti: in esso è mirabile un primo atto delizioso, ma negli atti successivi l'equilibrio perfetto del primo atto non è più raggiunto.

Il nuovo aspetto dell'arte di Butti, quale ci appare nel *Gigante ed i pigmei*, dove si stacca dalla severa filosofia sia religiosa sia morale, ritorna nel lavoro successivo e acquista una più evidente forma di canzonatura.

Nel *Cuculo* (1904), l'umorismo è accentuato: la commedia assume un aspetto di vera e spontanea giocondità, nella spigliatezza del dialogo e nello studio di caratteri così semplici, ma tanto vicini alla vita d'ogni giorno.

Come il piccino del cuculo scaccia dal nido, ove vive come un intruso, gli altri uccelli che vi si trovano e cui veramente apparterrebbe il nido, così Gustavo Olendri toglie al padre, l'onorevole Anselmo Olendri, il posto di cavaliere

e di... preferito della bella contessa Ortensia, una giovane ed elegante vedovella, mentre l'onorevole credeva d' esser giunto a buon porto nella sua relazione.

L' on. Anselmo in una stazione climatica ha corteggiato assiduamente la contessa Ortensia e questa con abili scaramucce ha saputo sempre farsi seguire da lui... senza concedergli nulla. Ma sul più bello il figlio dell'onorevole piomba nell'albergo dove si trova il padre; giovinotto spensierato e intraprendente, egli diventa presto il beniamino della colonia... e specialmente della contessa. Olendri figlio partecipa cogli altri ospiti dell'albergo ad una gita in montagna, in cui si procura une distorsione al piede per avere il modo di *ritardare* il ritorno colla contessa e *dichiararsi* a lei. La distorsione lo obbliga a prolungare la sua permanenza all' albergo di una quindicina di giorni almeno. L'onorevole ormai scoraggiato e disilluso riceve in buon punto una notizia che gli porta un po' di conforto: egli è chiamato a Roma perchè gli si vuol affidare il portafoglio delle poste e telegrafi. Gustavo rimarrà indisturbato a godere della conquista.

Scriveva il Rusconi a proposito del *Cuculo*. « Il dramma non scoppia e non si mostra, ma si rasenta. Un po' più d'amore, un po' meno va-

nità, e il dramma sarebbe balzato fuori ardito e vitale... ». Vi è infatti nel *Cuculo* un solidissimo schema di intreccio drammatico: basterebbe rafforzare le tinte drammatiche e sfumare quelle giocose. Ma non andiamo tanto ad immaginare ciò che l'Autore non volle fare. *Il Cuculo* sarà sempre un lavoro piacevolissimo nella sua giocondità, una prova vivace del versatile ingegno di E. A. Butti.

In *Fiamme nell'ombra* (1904) ritroviamo lo studioso creatore di caratteri complessi, il forte drammaturgo che nel dibattito delle idee e nell'analisi dei sentimenti sa presentarci dei brani di vita vissuta. Le discussioni che si accendono sempre attorno alla persona di E. A. Butti — prova indubbia della sua superiorità e della sua influenza — ripresero di nuovo vive più che mai dopo la prima rappresentazione di *Fiamme nell'ombra*, data al *Costanzi* di Roma dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi.

Don Antonio Giusteri è un debole, ma un ambizioso: ambisce ad avanzare nella gerarchia ecclesiastica, vorrebbe ottenere il vescovato. La sorella Elisabetta, caduta nel fango e nell'abisso della depravazione, chiede il perdono del fratello. Don Antonio vede nella sorella un impedimento

alle sue mire ambiziose, però cede e perdona. Ma la sorella è essa pure un'anima debole e cade ancora; dopo la colpa il fratello perdona un'altra volta. Allora appare al sacerdote la retta via: egli sacrificherà la sua ambizione al bene della sorella, allontanandola dalle tentazioni e dal vizio. E le due anime deboli s'avviano verso la pura quiete d'un villaggio della montagna.

L'ambizione di Don Antonio, la depravazione della sorella sono scolpite con una sicurezza di linee e una sobrietà e vivacità di colorito veramente magistrali: e il quadro finale, da cui emana la pace che penetra nelle due anime e si presenta la redenzione loro, è di una tale potenza suggestiva, che il pubblico del *Costanzi* a quella memorabile prima rappresentazione fu persuaso, applaudì e volle ripetutamente alla ribalta l'Autore.

Nella sua solita villeggiatura estiva di S. Maria del Lido, nel 1905 E. A. Butti attese a due lavori, *Intermezzo poetico* e *Tutto per nulla*: il primo fu un tentativo di commedia giocosa-drammatica, l'altro un dramma che raccolse il plauso quasi unanime d'Italia.

Il punto di partenza di *Intermezzo poetico* è veramente originale. Strano tipo quella protago-

nista della commedia, strana anima femminile, che nella sua avventurosa vita di donna perversa trova un momento di sosta nell'amore vero per un poeta che per un istante la purifica e la innalza dalla bassezza, e poi, finito l'intermezzo, riprende il travolgente corso della sua vita irregolare, senza che la fine di quest'amore si muti in dramma!

Ma *errare humanum est* anche per chi ha al suo attivo una poderosa copia di lavori d'idee. L'Autore che aveva immaginato un tipo di commedia originale, per la comicità che poteva risultare da situazioni drammatiche e dalla giocosità di certe scene che rasentavano il dramma senza mai cadervi, non svolse il suo concetto adeguatamente. La giocosità e la comicità, che pur dovevano avere una certa impronta di bassezza, risultarono invece banali, e lo spirito della commedia fu soffocato appunto dalla banalità.

Intermezzo poetico cadde al *Carignano* di Torino, nè fu più presentato alla luce di altre ribalte.

Appena un mese dopo la prima rappresentazione di *Intermezzo poetico*, Butti presentava al pubblico del *Regina Margherita* di Genova *Tutto per nulla*, un dramma in tre atti.

Il primo atto ha luogo nella notte di Natale. Tutti i parenti di Elena Guadi si sono radunati nel suo salotto per festeggiare la notte tradizionale. Degli amici di Elena non vi sono che Varaldi, reduce da un soggiorno a Londra, e il Damèo che è l'amante di Elena. Il marito Guadi è rinchiuso in una casa di salute, ed Elena vive accanto al figlio adorato, Alberico. Essa ha conosciuto molti amori nella sua giovinezza, ma ora si è purificata nell'amore forte, indistruttibile per Roberto Damèo, carattere serio, insaziabile nel suo amore di bontà e di purezza. Perciò, siccome essa non è più quella di un tempo, gli amici hanno abbandonato il suo salotto. Alberico dice infatti al Varaldi, che trova tutto mutato nella vita di Elena al suo ritorno da Londra: « ... la mamma s'è fitta in capo di non poter vivere senza la considerazione e la stima della gente per bene ». In quella sera di Natale, quando tutti si sono allontanati, i due amanti restano soli ed un inno di felicità e d'amore prorompe dalle loro labbra. Ma Alberico ritorna a casa inaspettatamente, turbando il sogno di Elena e di Roberto, e amareggiando quasi inconsciamente il cuore di sua madre.

Nel secondo atto si delinea il dramma. Alberico, che ha un animo corrotto e vizioso, amo-

reggia con una sua cugina, disperde tutto ciò che possiede in bagordi, in cene, al giuoco. Quando Elena viene a scoprire tutta la bassezza del figlio, lo rimprovera; anche il Damèo lo redarguisce, ed allora Alberico, irritato dalle parole di Roberto, rinfaccia a questi di voler fare troppo da padrone in casa: « ... mia madre, per il suo buon nome, qui non doveva dare a nessuno un simile diritto! ». Il Damèo, esasperato per l'insulto contro Elena e da un'ingiuria di Alberico contro di lui, in un moto impulsivo dà uno schiaffo al giovane. Ma quello schiaffo colpisce Elena nell'animo: « Damèo, questo, non dovevate farlo! No, non dovevate farlo! ... » ella gli dice, oppressa dall' angoscia vedendo minacciata la sua felicità. Infatti Alberico sfida Roberto Damèo. E la madre per evitare a tutti i costi il duello si vede costretta a scegliere fra due vie: o sacrificare l'amore per il figlio a quello per l'amante, o dare tutto il suo cuore d'amante per il bene del figlio. L'amore di madre le impone di sacrificarsi per suo figlio: Damèo dovrà lasciarla. L'ultimo addio dei due amanti è straziante di tristezza; le loro vite erano troppo congiunte, le loro anime troppo legate perchè il sacrificio che s'impongono non debba toccare le più intime fibre del loro cuore, e toglier

loro in uno schianto una parte di loro stessi. È qualcosa di sconsolatamente triste quest'ultima scena. La apprezzerà maggiormente chi ha provato tutto il dolore, tutta la tristezza di un addio forzato. Non sono qui il rimpianto e la pena di chi vede sfiorire un amore che sembrava indistruttibile, e ciò non per propria volontà, ma per procedere di tempo e di eventi, o peggio ancora per sfiducia o rilassamento d'energie; non è qui la pena di chi *vede* e *sente* in sè la fine d'un amore, e nelle cose e nei ricordi trova ancora il rimpianto di quanto è passato, di quanto ha formato la felicità di altri giorni, che erano sembrati lunghi giorni di una felicità senza fine; non è qui neppure la fine d'un'amicizia, che in causa di convenienze sociali o di malintesi è andata morendo e staccando due anime che serbano sempre il ricordo di quanto è stato, di quanto hanno provato. Qui invece sono due anime che si lasciano per propria volontà perchè la forza degli eventi e la malvagità degli altri le hanno forzate a separarsi, sono due anime di esseri che si amano ancora coll'assoluta coscienza del sacrificio che stanno per compiere, e nello stesso tempo coll'assoluta coscienza del loro amore, della vibrazione sempre concorde dei loro sentimenti. Le due anime sanno

che la fiamma che arde in loro è eterna, che sebbene lontane le unirà sempre una forza indomabile, la forza più bella che sappia dare l'amore vero. E perciò riesce tanto più doloroso il loro distacco.... Ed Elena piange: a lei da oggi non rimarrà che l'eterno ricordo di Roberto, egli porterà con sè gli ultimi fiori della giovinezza di lei, lasciandole « un po' della sua sete insaziabile di bontà e di purezza ». — Così ella ha sacrificato tutto per nulla, ha sacrificato tutto il suo amore di amante per l'amore materno: è un sacrificio che forse non le sarà mai riconosciuto, di cui Alberico mai serberà gratitudine, perchè riprenderà la sua vita di vizio e di sperpero peggio di prima.

***

Con *Tutto per nulla* si chiude per ora la produzione teatrale di E. A. Butti. Il suo forte ingegno, dalla vasta cultura acquistata con studi in varie discipline « fra i quali studi non del tutto inutili, egli mi scriveva, quelli di matematica, che disciplinarono la mia intelligenza e la resero atta a ragionare un po' meglio che non si costumi in letteratura », si è pure affermato

nel campo del romanzo coll'*Immorale*, coll'*Automa*, coll'*Incantesimo*, coll'*Anima*. A me non spetta esaminare i romanzi dell'autore lombardo, giacchè io qui mi limito al suo teatro, ma basterà notare come le stesse doti di pensiero e di analisi psicologica, che dimostrano una profonda conoscenza, una incessante osservazione di anime umane, si rivelino e risaltino anche nei suoi romanzi: e noto pure come lo stesso successo che ha sempre accompagnato i drammi di Butti all'estero, abbia pure accompagnato i suoi romanzi, anche recentemente tradotti in Germania ed in Francia.

Coll'osservazione e coll'analisi dell'anima umana, le doti cui ho già accennato, egli ha potuto darci veramente nei suoi lavori drammatici dei personaggi così precisi anche nelle minime linee particolari, da leggere nelle loro anime tutto un agitarsi di dubbi, di ansie, di scoramenti, di speranze. Nei lavori di Butti lo studio psicologico è divenuto una vera vivisezione d'anime: le antitesi, le lotte, le divergenze d'opinioni fra i personaggi servono all'Autore per mettere in evidenza tutti i possibili lati di un problema di morale o di fede, per studiare la questione da tutti gli aspetti. I suoi lavori, pur mirando ad un fine, non si possono chiamare

propriamente « a tesi », perchè dei classici lavori « a tesi » — un genere ormai quasi tramontato e che fiorì trenta o quarant'anni fa — essi non hanno la pesantezza, il dialogo diretto ad un unico fine, quasi ad imposizione, più che a dimostrazione di un dato principio che l'autore credeva dover essere preferibile... soltanto per la modesta pretesa che egli lo esponeva e sosteneva. Si vedeva insomma sulla scena un personaggio che assumeva arie da predicatore e sciorinava le teorie dell'autore dinanzi ad un altro personaggio, che sosteneva la teoria contraria, ma che ad arte era posto dall'autore quasi in cattiva vista dinanzi al pubblico.

Qualcuno anche relativamente ad E. A. Butti parlò di lavori « a tesi »: ma errò senza alcun dubbio. Butti non impone le sue teorie, ma le rende logiche: ecco la differenza capitale. È la successione degli avvenimenti, è l'evoluzione logica del pensiero d'un personaggio, è la situazione scenica che conduce alla risoluzione del problema, allo svolgimento dell'idea.

Infatti molto spesso i personaggi di Butti sostengono delle teorie contrarie a quelle che l'Autore stesso dimostra poi di creder vere. I tre protagonisti della *Trilogia degli Atei* possono dare un esempio di quanto affermo.

Aldo Rigliardi è in fondo un epicureo: ha avuto di mira soltanto il piacere e il proprio godimento, e soltanto in fine viene a conoscere il dolore e come il dolore possa colpire e infrangere ogni anima umana. Giovanni Alberini ha negato ogni fede in Dio, nell'immortalità: soltanto nell'ultima scena intravvede la possibilità di un conforto in una fede. Adolfo Siesi è stato un anarchico, e mentre avrebbe giustificato il delitto commesso a scopo anarchico, mentre avrebbe negato il rimorso per un tal genere di reato, viene invece un giorno a provare il rimorso, un rimorso intollerabile e ciò soltanto per complicità morale, perchè egli non è l'assassino, e solamente lo strazio morale gl'impone di confessare quale parte egli abbia avuto nell'uccisione del commendator Siesi. Così crollano all'atto pratico le sue teorie d'anarchia, quando egli si trova in possesso del patrimonio dello zio. E risalendo a quei lavori di Butti che hanno tanta affinità tra di loro nel concetto informatore, l'*Utopia* e la *Fine d'un ideale*, tanto il dottor Serchi che Valeria Lavelli hanno sostenuto sempre le loro teorie, e vengono soltanto in fine a rinnegarle, quando il cuore impone loro ciò che le menti sviate hanno sempre negato.

Di più Giovanni Alberini ci è presentato nel modo più simpatico pur sostenendo un'idea con-

traria a quelle cui si vuol arrivare; *Lucifero* è un uomo bonario, affettuoso, generoso cogli stessi avversari: basta vederlo nella scena del terzo atto con Senardi. Tutto contribuisce a metterlo in buona luce: e l'animo suo ci appare tanto più libero, tanto più sincero, quando al terzo atto assistiamo ai mezzi subdoli con cui l'altro filosofo, dall'animo chiuso in dogmi e in meschini concetti chiesastici, raggira quella povera creatura di Matilde, ricorrendo all'aiuto del prete, che cerca strappare dal cuore della ragazza l'amore che vi arde. E soltanto in fine al quarto atto, dinanzi al dolore, dinanzi alla cieca disperazione di Guido, per il quale egli, suo padre, non può trovare parole di conforto, un primo dubbio assale Giovanni Alberini e l'ansiosa domanda gli sale alle labbra nel vedere il figlio che non sa trovare rifugio se non fra le braccia dell'uomo di fede.

Dunque non si potrà mai incolpare E. A. Butti di essere uno scrittore di drammi « a tesi », che non ci presentano se non un lato del dibattito d'idee, e a questo forzatamente ci conducono: egli rende logica la deduzione. E dinanzi alla figura veramente tragica dell'Alberini, che si rincantuccia nella stanza all'apparizione del prete e in un impeto di dubbio e quasi di lontana

speranza si chiede ansiosamente: « Chi sa? Chi sa?... » credo che più di qualche spettatore si sia sentito scosso fino in fondo all'anima da quella espressione di dubbio, ed abbia pure rivolto a sè quella domanda angosciosa; credo che più di qualche spettatore abbia intuito, se prima non l'aveva intravista, una via di fede e di speranza che gli si schiudeva dinanzi, una via dove la fede dà veramente il conforto, e la speranza un incoraggiamento a proseguire in questa misera vita terrena, in attesa di un giorno migliore: una via libera da dogmi e da stolto misticismo, ma irradiata tutta dalla più fulgida speranza in Dio e nell'Eternità.

Così prendendo il pubblico di fianco e non di faccia, persuadendo e non imponendosi, l'Autore raggiunge il suo scopo con maggiore probabilità ed efficacia. I protagonisti dei lavori di Butti sono sempre delle persone reali che devono abbandonare ciò che prima hanno pensato ed hanno voluto, persuasi dalla verità, dalla realtà. Lo svolgimento, anzi l'evoluzione ideologica dei suoi personaggi, è perciò veramente una caratteristica dei suoi lavori.

Quanto abbiamo detto per *Lucifero* può valere anche per *la Corsa al piacere* e per *la Tempesta*.

Così pure Amelia Lorenzi nello scoprire tutta

la bassezza d'animo d'un marito corrotto e cinico, dopo aver sempre resistito alle seduzioni di chi la voleva far cadere quando la colpa sarebbe stata adulterio, si ribella e decide di fuggire. Siamo certi che la sua coscienza le imporrebbe di non cadere neppure quando ella fosse sola, libera. Ma vi è la piccola Irma; l'amore di madre ha il sopravvento: ella sa di non poter trascinare seco la sua creatura in una vita che sarà sempre irregolare ed equivoca; d'altra parte essa sente che le è impossibile staccarsene, e la sua volontà che sino allora sembrava così ferma contro ogni bassezza, contro ogni tentazione, la abbandona. Ella cede: rimarrà col marito, ma colui che la vuol far cadere troverà poca difficoltà a vincere il suo volere, che è crollato così d'un colpo.

Così il dottor Serchi aveva sempre predicato il libero amore, la distruzione degli esseri deformi, un ritorno alle antiche teorie spartane per il bene dell'umanità; ma quando egli vorrebbe staccarsi dalla donna che a lui si è congiunta liberamente, perchè in lei era un grande entusiasmo per le dottrine predicate dal dottore, egli s'avvede che questa donna è mutata: dalla loro unione è nato un bambino, e questo è deforme, quasi vi fosse una Provvidenza su-

periore che l'avesse colpito lui, proprio lui, nella sua prole. E gli appare il vincolo della natura, il vero vincolo che li lega, più forte di quello della legge. Così invece di distruggere quel misero essere egli si dedica a salvarne, a migliorarne l'esistenza. La stessa evoluzione d'idee si riscontra in Valeria Lavelli, che ha tanti punti di contatto col protagonista dell'*Utopia.*

Anche Amedeo Ascoli, forte della sua personalità e della grandezza della sua figura come poeta nazionale, crede di poter essere superiore a tutti quei miseri pigmei che lo attorniano, si crede abbastanza superiore e intangibile nella sua grandezza. Ma poi cade nelle losche reti dei pigmei, e si vede sconfitto e soggiogato da essi.

Pure in *Fiamme nell'ombra* le anime ritornano alla pace e alla purezza della vita all'ultima scena, quando tutto sembrava disposto al trionfo dell'ambizione e della passione. In un bellissimo squarcio di prosa, che sembra uno squarcio lirico tanta è la poesia che emana dalle parole, Don Antonio indica alla sorella la via del riposo per le loro anime agitate. Egli le indica dalla finestra quelle montagne lontane dove si vedono biancheggiare dei gruppi di case monde, candide sotto i raggi del sole, raccolte attorno ad un campanile e ad una chiesetta. Essi andranno in

uno di quei paeselli dove le anime sono pure perchè avvezze soltanto alla contemplazione delle bellezze della natura, della maestosità delle montagne, dello splendore dei prati; essi andranno lungi dalle città ove le passioni travolgono ogni cosa, ogni anima. Là troveranno la semplicità della vita, e dedicheranno le loro anime ad una santa missione di conforto e di carità.

E finalmente anche Elena Guadi, cui tutto sembrava inferiore al suo amore forte, immutabile per Roberto Damèo, ella, che era sicura di potersi imporre ogni rinuncia per amore di lui, si vede costretta a sacrificare il suo amore, la sua felicità, sia pure forse inutilmente, per l' affetto di madre, per il bene del figlio.

L'Alberini, Don Antonio Giusteri, Adolfo Rigliardi, Elena Guadi sono creature palpitanti di vita; prese da una passione, affrante da un dolore, tormentate da un dubbio, esse vivono sulla scena: sia incredule, sia ambiziose, sia ardenti d' amore esse portano innanzi a noi così vivamente il dubbio o lo strazio delle loro anime, che noi stessi ci sentiamo presi da quel dubbio, da quello strazio.

Questo certi critici dogmatici, che nel campo dell'arte fanno l'ufficio di certi scienziati dogma-

tici nel campo della scienza, non hanno voluto nè vogliono intendere. E tanto per sfogare il loro astio contro il nuovo idealismo invadente anche la scena, si sfogano a dire che E. A. Butti è un autore pesante, che in lui manca il commediografo spedito nel dialogo e nell'azione. E non capiscono, o fingono forse di non capire, che sono essi che non hanno pazienza di seguire lo svolgimento delle idee, lo studio delle anime: e che quanto essi vanno dicendo pesante e noioso non è tale che all'orecchio di chi va a teatro soltanto *per far buon sangue.* Non comprendono che essi non hanno un concetto abbastanza elevato del teatro e delle sue finalità per plaudire a chi coraggiosamente ad ogni nuovo lavoro combatte dal palcoscenico una bella battaglia, una forte battaglia d' arte e d' idee, che ogni sera — ed è questo che ad essi fa maggior paura — ascrive nuovi proseliti alle nuove idealità della fede, della vita, del pensiero.

E. A. Butti è uno dei pochi nostri scrittori di teatro che portino sulle scene dei problemi di filosofia. Anche Bracco è un filosofo della vita, ma è un altro genere di filosofia la sua: se dovessimo fare una distinzione fra i due Autori, si potrebbe chiamare Butti *un filosofo*, nel senso più proprio della parola, Bracco *un moralista.* I

dibattiti d'idee che ci si presentano nelle scene di Butti sono di un carattere più essenzialmente o religioso o astratto: il conflitto nelle commedie di Bracco sta fra il vero e l'errato concetto morale della vita.

E forse perchè tutti e due sono dei combattenti instancabili, dei difensori convinti di quanto è verità e sana bellezza d'arte, essi contano degli amici più forti, degli avversari più accaniti. Gli avversari loro sono fra gli inerti di mestiere, cui ogni lotta, ogni combattività d'idee e di pensieri appare cosa inutile o fuori di posto. Gli amici a loro si stringono per quella simpatia, per quel legame, che, anche senza conoscere personalmente gli Autori, le opere loro stabiliscono quando trovano un' eco nelle idee del lettore, dello spettatore, per quella consonanza per cui i seguaci d'un ideale di fede e di pensiero si stringono assieme in un solo conforto, in una sola speranza.

E fra i seguaci dell' Ideale noi possiamo dire di avere in Italia in E. A. Butti un apostolo fra i più forti, fra i più battaglieri. Nemmeno nella contemporanea letteratura drammatica estera credo si possa trovare un autore da paragonarsi a Butti. Hauptmann, che sembrava dapprima dimostrare una tendenza al teatro filosofico, si

staccò poi, specialmente nell' ultima maniera, dall'indirizzo filosofico vero per avvicinarsi al teatro sociologico o per perdersi nelle nuvole del simbolismo.

Soltanto nel teatro francese un autore fra i più combattenti e i più originali, e forse per questo uno dei meno conosciuti, Francesco de Curel, sembra avere qualche affinità di concezione e di idee coll'autore nostro. Forse l'opera del de Curel è più uniforme; ciò che egli vuol dimostrare sono i vari casi di un solo problema: la necessità di una fede. Ma il de Curel, come il Butti, è uno scrittore di logica. Presentandoci un caso di fede o di scienza, egli, come il Butti, non ci persuaderà della verità della tesi mostrandoci l'inanità e la vanità della negazione assoluta, ma ci rappresenterà il dubbio tremendo che scuote l' incredulità nelle sue basi, che sembravano inamovibili.

Del resto, tolti questi punti di contatto coll'autore francese, non saprei dove trovare un teatro di pensiero e di filosofia sul tipo di quello del Butti. Pure il « teatro dell'anima » di Edoardo Schuré ne differisce assai. E veramente io credo che noi abbiamo nel teatro di Butti un modello di teatro filosofico moderno.

Nel risveglio odierno delle energie del pensiero

Butti occupa certamente uno dei primi posti. E grazie a lui l'Italia in questo risveglio d'idealità può vantare una delle più forti energie.

Sembra oggi che il pubblico italiano cominci a comprendere questa verità. Infatti E. A. Butti viene sempre maggiormente apprezzato poichè le sue idee sono conformi alle tendenze, alle quali il pensiero e la vita sociale odierna vanno soggetti. Il crescente favore e la simpatia che sa destare la sua austera figura di scrittore, derivano, io credo, dalle condizioni attuali della vita intellettuale.

Una corrente di nuove idee, forse non tanto nuove quanto rinnovate, agita il pensiero sociale odierno. Sono i nuovissimi problemi sociali, sono i problemi che agitano sempre ogni mente che ama *pensare* e *sapere*, e non solo *vegetare*, sul fine della vita, sulla sopravvivenza dell' anima: sono i problemi morali che è bello oggi veder discutere al di fuori e al di sopra di ogni vincolo giuridico, nel campo sereno e puro dell' ideale.

Questa la ragione dei recenti successi di E. A. Butti. Dopo aver interessato anche i ciechi seguaci del dogmatismo religioso in Italia, e quelli altrettanto ciechi del dogmatismo scientifico, Butti segnò nel 1904 una data memorabile nei fasti del

teatro italiano col successo di *Lucifero* a Berlino, nella quale occasione la critica berlinese alzò inni al forte pensatore e all'ardito commediografo. E di Butti trionfarono nel marzo 1905 *Lucifero* al *Volkstheater* di Vienna, nel maggio dello stesso anno *Fiamme nell'ombra* alla *Comedia* di Madrid, dato dalla compagnia Mariani, e poi presentato sullo stesso palcoscenico in veste spagnuola, ed il *Cuculo*, rappresentato nell'inverno scorso a Vienna e a Budapest in lingua tedesca.

Un forte passo fu dunque compiuto dal giorno in cui qualcuno volle negare ad E. A. Butti le disposizioni a scrivere per il teatro.

Ricordo a questo proposito l'articolo d'un critico d'una rivista letteraria-artistica, che, dopo la rappresentazione di uno dei primi lavori di Butti, scriveva: « l'Autore si dovrebbe finalmente persuadere di non esser fatto per il teatro... » (!!) E più tardi un'altro critico, fra i più noti nel giornalismo romano, ebbe a scrivere a proposito di una commedia dell'Ancey, *Ces messieurs*, che quel lavoro era « una salutare reazione in tempi in cui il Butti si picchia il petto dalla ribalta dei nostri teatri colla *Corsa al piacere* e col *Lucifero* ». L'accusa, in fondo, è una accusa di bigottismo.

Bisogna non conoscere tutta l'opera letteraria

di Butti per poter asserire una tal cosa. Il non saper apprezzare l'opera di uno scrittore che dedica le sue attività alla rinascita dell'idealismo in arte è cosa comune, ma lo scrivere delle parole che suonano accusa di bigottismo contro uno scrittore come E. A. Butti è cosa, per lo meno, azzardata. Per limitarci ai due lavori menzionati nel periodo succitato, ne dedurremo che non si è compreso come *la Corsa al piacere* voglia far provare il lato doloroso dell'esistenza e dimostrare l'inutilità dell'ateismo e del concetto epicureo della vita. E non si è nemmeno compresa tutta l'alta filosofia di *Lucifero.*

Come abbiamo già detto, il Butti con *Lucifero* ha dimostrato la necessità d'una fede. È questa la fede in *qualcosa* di superiore, in una potenza che è al di sopra di noi e che regola tutto il moto della natura nella sua meravigliosa armonia, ma non la fede nella chiesa attuale. Se Guido Alberini si rivolge ad un prete per averne il conforto è perchè quest'atto è la reazione e l'unico aiuto che egli può opporre al cieco ateismo e alla sconsolante incredulità del padre. Guido ha udito soltanto delle parole di conforto dal prete: il padre non ne ha saputo trovare; nella sua casa egli non può più sperare un conforto al dolore. Ma l' autore non ci dice che Guido sia divenuto

poi un fervente cattolico apostolico romano. Perchè immaginarlo? Il « Chi sa?... » di Giovanni Alberini è il riflesso del raggio di luce che illumina d'un tratto la mente sua, un raggio di luce che gli indicherà la *vera* via, altrettanto distante dall'ateismo quanto dal vuoto misticismo chiesastico, poichè la sua anima già un altro giorno s'è ribellata a falsi misticismi e ad inutili manifestazioni esterne che non soddisfano la vera sete di fede, che conforta veramente un'anima.

Come accusare quindi di bigottismo un autore che ha dimostrato nel suo lavoro non altro che idealismo? Fra idealismo e bigottismo c' è un abisso altrettanto vasto che fra idealismo ed ateismo. La necessità d' una fede, che il Butti vede serenamente come conforto e sostegno dell'anima umana, non è necessità di fede chiesastica. Molte volte conforto e speranza ci possono essere dati dagli adepti del clero, ma soltanto quando l'anima smarrita o sviata sui sentieri dell'incredulità sente imperioso il bisogno di reagire e di andare verso una credenza sicura, incorruttibile. Può darsi quindi che si trovi qualche punto in comune fra le due fedi, ma da questo a un accordo ci corre.

E il Butti nelle stesse sue figure di preti ambiziosi, come in *Fiamme nell' ombra*, o ipocriti,

come il prete del terzo atto di *Lucifero*, ci ha dimostrato gli errori del sacerdozio. Se Don Antonio Giusteri nell'ultimo atto di *Fiamme nell'ombra* vede diritta la sua via, è perchè egli ha compreso la *fede vera* e la sua vera missione.

Ricorderò in fine due giudizi della critica estera, che mostrano quanto si sappia apprezzare anche fuori d'Italia la elevata finalità dell'opera letteraria di E. A. Butti.

Miss Zimmern in un accurato studio sul teatro italiano contemporaneo pubblicato nel *Cornhill Magazine* nel 1905 parlando del nostro autore lo chiamava *the idealist leader*; e notava che « l'Italia si è mostrata sensibilissima a quella specie di rinascimento idealistico cui sono dovute le recenti manifestazioni spirituali etiche della Francia moderna; e il rappresentante di questo movimento è E. A. Butti, scrittore del resto notissimo anche fuori d'Italia. »

In uno studio di Jean Dornis, pseudomino che nasconde il nome di una signora parigina, in mezzo ad una quantità di inesattezze e di errori, si leggono delle parole che sono forse fra le più giuste del libro. Perciò voglio riportare queste poche belle parole:

« L'istinto sociale si è fatto da noi così tiran-

nico da chiudere le porte del teatro a delle discussioni dalle quali gli spiriti e le anime sono pur sempre agitati. Il teatro francese è rimasto, malgrado tutto, una sala dove è conveniente parlare in una certa maniera, di certe tesi, senza approfondirle troppo. Ciò esclude dalla scena il soggetto più attuale, più angoscioso dell'universo: le lotte della coscienza scientifica. Butti ha trovato il modo di portare questo duello sul teatro con una straziante sincerità. Così egli apre una porta dinanzi alla quale ci eravamo arrestati. Il giorno in cui vi passeremo sarà giustizia ricordare che, su questo terreno, Butti è stato un precursore. »

Questo, è giustizia riconoscerlo, è uno dei più begli elogi che siano stati scritti sull'opera letteraria di E. A. Butti. Il nuovo indirizzo di pensieri si riscontra oggi nei teatri di tutti i paesi: ma è tanto più bello per noi italiani che dalla scena nostra sia partita, come un'eco rispondente a voci di ribellione che venivano dal nord, la parola di verità e di fede. È bello vedere che ci sia stato fra noi un autore che abbia dato l'esempio della *nuova parola*, che si sia imposto anche fuori d'Italia, e sia additato da critici esteri come modello da ammirare, da seguire.

E anche da noi il suo esempio dovrebbe tro-

vare degli imitatori, dei seguaci. Sarebbe cosa confortante che la nostra scena, che in questi ultimi tempi sembra fiorire di una fioritura nuova, andasse riflettendo i nuovi ideali che si manifestano nei campi dell'arte, della scienza, della vita. La letteratura drammatica, che fra i vari generi letterari più immediatamente raggiunge lo scopo, perchè anima e dà vita a persone e ad idee che si presentano direttamente al pubblico, dovrebbe essa pure dare attuazione pratica alle idee, agli ideali che oggi ci addita *lo spiritualismo nuovo*, tutta una sana e vera filosofia.

Non è molto facile — è vero — trovare il giusto mezzo e scrivere delle commedie interessanti volendo riuscire alla dimostrazione pratica d'un principio, sia sociale che filosofico.

Per questo pochi per ora gli autori che si sono addossati il difficile compito. Compito tanto più difficile, giacchè il pubblico, ancora in gran parte, applaude soltanto alle trovate e ai doppi sensi dell'ambiente *pochadistico* d'oltr'alpe. Eppure la vittoria d'un lavoro scritto in difesa d'una teoria veramente morale deve dare una così grande soddisfazione, che dovrebbe essere d'eccitamento per molti scrittori a provarsi nel *teatro libero d'idee*, a lottare per la verità anche quando questa lotta li faccia andare incontro a pericoli, a cadute. Tale

soddisfazione dovrebbe spingere gli autori nostri ad avanzare, persuadendo e confortando, e contribuendo in forma efficace a questa vera *primavera d'idee nella vita moderna.*

Si renderanno sempre meritevoli di plauso gli autori che, sfidando pregiudizi e convenzionalismi, col magistero della loro arte sapranno convincere il pubblico di verità morali, che ora false credenze religiose e sociali presentano quasi come colpe ed eresie.

Si cerchi di persuadere che una fede dev'essere il conforto che ci deve sostenere in ogni lotta, che una fede è necessaria per incoraggiarci, per darci nuove forze: che una fede confortatrice è quella che si appoggia non al culto esterno in un Dio vendicatore, ma al culto vero in un Dio supremo, che mira al compimento della legge morale senza sacrifici o concessioni.... Non si portino sulla scena le solite equivoche storie d'amore, ma si dimostri la vittoria dell'amore forte, vero, che trionfa di tutto e di tutti.

Lo scrittore che, sfidando l'ira dei retrogradi e di falsi ministri di Dio, conseguirà la vittoria, sarà un apostolo delle nuove idee; e se il suo lavoro cadrà e intorno alla sua persona si accentueranno le lotte, egli potrà ben tuttavia esser sempre sereno: avrà messo il dubbio nell'animo

di chi non vuol *vedere e credere*. E noi non potremo che applaudire a chi a tal fine si sarà sacrificato.

E così per ora plaudiamo a Enrico Butti, che su questo cammino può chiamarsi un precursore e un seminatore.

La fioritura e i frutti verranno poi....

Roberto Bracco

Il Teatro di Pensiero

Ricorderò sempre una delle più forti emozioni che mi abbia procurato il teatro: un'emozione che mi prese tutto, una violenta stretta al cuore, una vibrazione in tutto il mio essere, un nodo che quasi involontariamente mi strinse la gola come se il mio stesso *io* fosse stato scosso da un profondo dolore, da uno strazio inenarrabile.

Mi fecero provare tale emozione poche parole della principessa Heller a Teresa nel secondo atto della *Piccola fonte* del Bracco, e lo strazio dell'animo di Teresa, che si riflettè sul viso dell'attrice in un'espressione inimitabile di disperazione e di dolore.

Virtù dell'autore e dell'attrice. L'attrice era Irma Gramatica.

Teresa, alzatasi d'un tratto alle parole della principessa, era fuggita dalla camera, pallida, torcendosi le mani per impedire col dolore fisico

lo scoppiare del pianto rattenuto e dei singhiozzi che le salivano alla gola. Gli occhi luccicanti di lagrime e il volto teso in una contrazione rivelavano tutto il pianto che sarebbe sgorgato appena varcata la soglia, e tutto lo sconvolgimento che da quell'immenso dolore ne sarebbe venuto alla sua povera mente.

Grande la efficacia scenica dell'attrice che in un attimo rivelava tutta la forza di verità e di sensitività che in lei si contiene: grande la visione ineffabile del dolore, che Roberto Bracco seppe darci in quella scena nel contrasto, pur così semplice, ma così vero nella sua crudezza, fra l'orgoglio dell'altera avventuriera e l'amore cieco e intenso di Teresa.

Le visioni di questi dolori così umani, così toccanti, la esatta estrinsecazione della sensibilità dell'anima femminile in una precisa analisi della vita e dei suoi dolori, sono due caratteri essenziali dell'arte di Roberto Bracco.

Oggi egli è salito a meritata fama in tutta Italia, ed ha conquistato allori anche all'estero. Quale la ragione dei suoi continui successi all'estero? Credo sia la stessa dei successi di Butti. Soltanto l'arte di Bracco potrà sempre imporsi e trionfare in una più vasta cerchia di teatri esteri, per le due qualità del suo stile vivace e

severo, così fuse e compenetrate nell'armonia dell'insieme da rappresentarci esattamente i due aspetti della vita.

Roberto Bracco è, fra i nostri autori viventi, quello che all'estero è maggiormente *quotato.* Forse per l'indole dei suoi lavori che garbano tanto ai popoli nordici, alla cui filosofia egli sembra un po' intonarsi, quanto ai popoli meridionali che restano incatenati dalla vivacità e dallo spirito del dialogo. È fosse virtù dei pregi di forma, oppure della novità di concetti e di soggetti, che egli sempre svolge colla geniale paura di cadere nel vecchio, nel banale, e seguendo i più audaci disegni; è forse virtù di quella grande, viva poesia che ispira tutti i suoi lavori e che ci diede quei profondi frutti di pensiero che sono *il Trionfo*, *Tragedie dell'anima*, *Sperduti nel buio*, *Maternità*, ch'io credo sia uno dei più forti drammi che la nostra scena abbia avuto in questi ultimi anni. E tutto poeticamente ispirato è il penultimo suo lavoro, *la Piccola fonte*, che ha ottenuto così trionfalmente la vittoria.

Il concetto animatore della *Piccola fonte* si riannoda agli altri concetti femministi che ispirano i lavori di Bracco. Egli è un ardente femminista: egli combatte in difesa della creatura

che ha una così delicata missione nella vita dell'uomo; offenderà qualche mente ristretta e chiusa alle audacie del pensiero e alle tesi antigiuridiche, anche se altamente morali, ma dopo ogni prima rappresentazione d'un suo nuovo lavoro egli può uscire dal teatro coll'ironico sorriso sul labbro, sicuro d'aver persuaso molti che prima non lo seguivano e d'aver avvinto l'attenzione di qualche suo raro avversario. Perchè il pubblico dinanzi ad una sua commedia resta subito interessato dal dibattito nuovissimo d'idee, e non può staccarne l'attenzione, pur non convenendo coll'autore in tutti i concetti. Il commediografo è sempre applaudito.

Questo plauso Bracco raccolse incessante all'estero dal pubblico, dalla stampa, e dalla critica, con un raro esempio di unanimità. Nell'autunno del 1905 la commedia *La fine dell'amore* trionfò a Berlino: si ricordarono in quell'occasione le benevoli discussioni che furono sollevate dalla critica a Parigi, nel 1904, dopo la rappresentazione dello stesso lavoro, e si ricordarono i vivissimi successi di Vienna e di Budapest. Nell'inverno 1905 fu la volta di *Frutto acerbo*, una vivace commedia, leggermente satirica, fra le ultime del Bracco: essa fu applaudita dal pubblico severo di Vienna, tanto da avvicinare il

successo di Budapest, dove aveva sorpassato le cento repliche.

E questa predilezione dei pubblici stranieri per l'autore napoletano, che è uno dei pochi che fra noi portino sulle scene dei veri problemi sociali e morali, presentati con un garbo e con una scienza del palcoscenico che certo pochi autori di teatro possiedono, deriva dalle condizioni attuali della vita intellettuale.

Questa la ragione che abbiamo trovato anche per i successi di Butti. Ed abbiamo pure notato come Butti sia più che altro *un filosofo*; Bracco invece *un moralista*. Nessuno che si elevi un poco al di sopra di ogni bassezza, e sappia svincolarsi da quanto sa di convenzione e finzione sociale, potrà non approvare le tesi di Roberto Bracco: egli è altamente morale, anche quando a prima vista certuni lo possano trovare uno strano ideatore, un arrischiato dialogista. Egli è sempre, pur contro la legge, e specialmente contro la consuetudine, un severo moralista. Tale egli si dimostra specialmente nell'aspetto *femminista* della sua arte.

Dalla sua penna sono uscite delle squisite creature femminili: delle donne redente dopo la colpa, delle donne sprezzanti di ogni convenzione, che mirano innanzi tutto ad un'idea, che tutto

sacrificano per un amore. Esse parlano un linguaggio che ci sa prendere ad un tempo cuore ed anima; esse possiedono tutti quegli squisiti pregi d'animo che fanno di esse un ideale di femminilità. Eleganti, carine, volontarie o remissive, e sopratutto dotate di delicata sensibilità, forti nell'amore o nell'odio esse riflettono le più elevate aspirazioni della donna, ed agitano i più urgenti problemi per i quali oggi si combatte nella vita sociale: non aspirando ad inutili emancipazioni, ma ad un equo e doveroso riconoscimento del posto della donna nella società, alla riconquista del suo ufficio di valida ispiratrice e di compagna dell'uomo, a lui non inferiore nel diritto di amare e di odiare.

Femminista Roberto Bracco è dunque non nel senso antipatico che taluno dà a questa parola, ma nel senso più logico, femminista come dovrebbe essere ogni uomo, che sappia comprendere quanti tesori di sentimento e di amicizia si possano trovare in un'anima femminile, quando la si *voglia* e *sappia* trovare.

Bracco ha dato vita a un mondo di personaggi. In quel mondo s'agita tutto un cumulo di sentimenti, si adora e si soffre con una forza indomita di caratteri in una superba ascensione d'anime verso un ideale di purezza e di bellezza che diffonde uno strano fascino attorno a sè.

Perciò oggi a Roberto Bracco va il plauso di quanti sanno apprezzare il suo coraggioso disprezzo per quanto sa di convenzionale sulla scena, la lotta continua contro le meschinità e gli egoismi dell'anima e del cuore per un concetto morale al di sopra della società e della vita: oggi va a lui il plauso di quanti conoscono che egli non è mai venuto meno al suo ideale d'arte, così elevato, così nobile.

*
* *

Roberto Bracco dinotava già la vivacità e l'originalità del suo ingegno negli articoli di cronaca cittadina e nelle prime novelle ch'egli pubblicava nelle colonne del « *Napoli* » di Martino Cafiero: novelle ed articoli creati nei momenti d'ozio dopo le ore d'ufficio alla dogana di Napoli dove era impiegato in qualità di spedizioniere.

Come dalla cronaca cittadina e dal racconto del fattaccio egli era passato alla novella realista, di un realismo sempre tenuto nei freni di una serena bellezza d'arte, così egli presto passò dalla semplice novella alla novella dialogata, agli atti unici, piccoli gioielli letterari che anche oggi sono fra i più graziosi *lever de rideau*, un genere

di produzioni artistiche di cui non abbonda la nostra scena di prosa.

Non pochi avranno avuto occasione di apprezzare quegli atti unici, nei quali non si sa se ammirar più la vivacità e lo spirito del dialogo o la graziosità della *trovata* e l'agilità della condotta scenica. Cito ad esempio il più noto: l'*Avventura di viaggio*, dove un signore presta il suo appartamento da scapolo, anzi... da marito diviso dalla moglie, ad un amico che vi ha un appuntamento con una signora incontrata in viaggio e che è la moglie stessa del padrone di casa.

È una cosuccia, ma condita di tanto spirito, di vero spirito, da fare nello spettatore l'effetto di una coppa di *champagne* spumeggiante di cui ogni sorso ci infonda buon umore, facendoci dimenticare un po' la vita di ogni giorno.... Certo sarebbe in questo caso dello *champagne* di marca finissima.

Cogli atti unici il commediografo era sorto: un po' più di psicologia, un po' più di profondità nell'osservazione della vita d'ogni giorno, e ne risultò il psicologo.

Una donna (1893) fu il primo lavoro con cui Bracco s'iniziò seriamente alla drammatica.

Clelia, la donna posta in scena da Bracco, è

mantenuta da un vecchio allettato dalla sua giovinezza, al quale però ella non si è mai voluta dare. Clelia ama un giovane e a lui dà tutto il suo cuore. Il giorno in cui ella diventa madre si affranca dal losco legame col vecchio mantenitore, e spinta dall'amore materno, poichè il giovine ch'essa ama, un'anima vile e fiacca, non vuole riconoscere il figlio, essa va dalla madre stessa di lui a portare il piccolo essere. La nonna accoglie il nipotino a condizione che Clelia non vada mai a trovarlo. E la povera madre tutta sè stessa sacrifica per amore della sua creatura, poichè accetta il patto, ma non avendo forza di resistere al sacrificio si avvelena. La nostalgia dell'amore unico, forte ha redento, ma ha ucciso questa donna che tanti avevano posseduta: in lei è sorto il sentimento di una vita migliore, di redenzione. Questo sentimento, dinanzi al primo sacrificio impostole dal suo cuore, la spinge alla morte.

In fondo ad ogni anima di donna perduta esiste, forse incosciente, forse momentaneamente addormentato, un senso nostalgico che aspira all'amore di amante, alle gioie della maternità.

Maschere (1893) è un dramma in un atto.

Luigi Palmieri, il protagonista del dramma,

ritorna da un viaggio di otto mesi; quando giunge a casa sua dove si aspettava di ritrovare la gioia e la felicità, sua moglie si è uccisa. Essa era incinta di cinque mesi. Luigi scopre l'amante: è Paolo, il suo socio in commercio. Il dolore di Luigi è disperato; nel crollo delle sue illusioni un piensiero pietoso lo lega ancora alla morta: dopo la colpa essa non ha avuto il coraggio di confessarsi a lui, e s'è punita da sè. Ma anche questa ultima illusione gli è tolta: sua moglie si è uccisa perchè era venuta a sapere che Paolo si sarebbe sposato. Ora la vendetta di Luigi contro chi gli ha tolto la felicità dovrebbe essere completa, senza commiserazione; ma il dovere sociale gliela impedisce. Egli ha una figlia di quattordici anni che dal collegio è accorsa presso il padre alla notizia della morte della madre. Luigi dovrà sacrificare anche la felicità di sua figlia per soddisfare il proprio desiderio di vendetta? No, egli dovrà cedere. Egli chiama Paolo, gli rivela tutta la lotta del suo animo, e gli mostra la necessità di continuare così l'uno accanto all'altro come nulla fosse stato fra loro. Rimpetto alla società essi saranno ancora due soci: dovranno nascondere sotto due maschere impassibili tutta la passione, tutto l'odio che li spingerebbe l'uno contro l'altro.

Quanta amarezza nell'ultima scena! Il dramma ha una chiusa di una tal forza scenica, di un tale amaro realismo, che lascia una triste impressione nell'animo dello spettatore. Colle ultime pennellate l'artista ha saputo dare la visione di quante illusioni e di quante false apparenze sia intessuta la vita umana.

Nella grande commedia della vita quante maschere s'incontrano! Maschere di mariti traditi che per paura del mondo preferiscono tacere e simulare; maschere di mariti, che colla grande viltà di un amore cieco, irragionevole, cercano di coprire anche a loro stessi il proprio volto colla finzione di una felicità che non è se non menzogna sotto cui s'asconde il dubbio, l'inquietudine. Ricordate a questo proposito Raimondo Donati della *Crisi*, il forte lavoro di Marco Praga? Sono reali nella vita le mille maschere di mariti, di amanti ingannati, che cercano di celare sotto l'apparenza della calma o del sorriso il ghigno dell'odio o lo strazio dell'anima sanguinante.

A un episodio quasi tragico della vita, succedono la vivacità e l'ironia di uno strano e modernissimo (purtroppo!) carattere femminile. Dopo *Maschere*, *Infedele* (1894).

Clara è una civetta, ha una coorte di adoratori, di amici. Silvio, suo marito, ha stretto con lei nello sposarla un patto — un *quasi-contractus*, si potrebbe dire in termine giuridico: — egli si è obbligato a lasciare a sua moglie libertà d'azione. Quindi non può rimproverarla del sistema di vita ch'essa conduce, non può imporle di allontare la coorte degli adoratori, che l'accompagnano per istrada, in carrozza, che si recano a farle visita, e le scrivono delle lunghe lettere confidenziali. Il mondo, giudicando dalle apparenze, crede Clara una moglie infedele; essa invece non ha mai tradito suo marito. Fra gli altri essa dimostra una certa simpatia per Gino Ricciardi; ma col suo carattere leggero ed accorto nel tempo stesso, sa tenerlo a bada. Gino ha compreso la tattica di Clara e la rimprovera di essere provocante in casa sua dove è sicura di non poter essere sopraffatta, perchè i camerieri, le porte aperte, il marito sono impedimenti troppo pericolosi alla soddisfazione dei suoi arditi desiderî. Allora Clara diventa ancora più ardita e gli dichiara ch'ella si sentirebbe sicura anche nell'appartamento di lui, Gino Ricciardi: per provarglielo essa accetta un appuntamento per il giorno dopo nell'appartamento del giovinotto.

Appunto il giorno appresso Silvio va da Gino

Ricciardi, e vi giunge prima di Clara. L'imbarazzo di Gino nel ricevere questa visita inaspettata, rende certo il marito di ciò ch'egli soltanto sospettava. Ma poi Gino trova modo di far svanire i sospetti di Silvio e di liberarsi da lui. Appena allontanato Silvio, Clara giunge nella stanza del giovinotto. Colla sua arte di donnina civettuola e desiderabile ella incoraggia Gino a sedurla, con quella finezza d' espressione che è fra l' ironia e la realtà. L' ironia di Clara disarma Gino di ogni impeto coraggioso; la virtù di lei si difende collo spirito proprio, colla debolezza altrui. Intanto Silvio ritorna al villino: il sospetto è ritornato a tormentare il marito. Gino vorrebbe approfittare del momento per ottenere da Clara una promessa in cambio della salvezza: egli può farla fuggire per una porta secondaria. Ma Clara rifiuta; ella preferisce che il marito entri. Silvio, vedendo sua moglie, le dice avvicinandosi minaccioso: « Vi ucciderò ! » Ed essa gli risponde: « A casa. Qui no. » Poi obbliga il marito di salvare le apparenze rimpetto a Gino, facendogli credere che essi erano d' accordo per trovarsi là, ed esce appunto a braccio di Silvio.

Questo fatto ha portato la discordia fra i due coniugi. Ora fanno vita separata, si ritrovano soltanto a colazione e a pranzo. Ma Clara fini-

sce ad annoiarsi della nuova vita, e invita il marito a prendere il thè come fosse un amante. Ed essa davvero ritorna verso Silvio con tutto l' affetto, con tutta la passione: al marito ella mostra le lettere più che innocenti del Ricciardi, provandogli di essersi preso giuoco del giovinotto. Nella stessa sera Gino Ricciardi si reca da Clara per avere con lei un ultimo colloquio, prima di dirle per sempre addio.... Ma egli non avrà finito di subire le pene di Tantalo, le pene che la folle e allegra vivacità di Clara fa soffrire a chiunque voglia prendere sul serio, o comunque si senta attratto da quel suo carattere di donna frivola e civetta. Gino sarà costretto ad udire dal salotto la tronca e significante frase, che nella stanza vicina Clara, che vi si trova col marito, dirà a questo con una piccola risata di donna felice e vinta d'amore: «No, Silvio... no, no.... »

È tutto uno studio psicologico questa spumeggiante commedia, dove il carattere di Clara è delineato in modo chiarissimo, sì da non lasciar dubbio all'interprete: è questo uno di quei caratteri complessi nella loro vivacità, capricciosi e strani, di donne civette e non peccatrici, che spesso sono tanto pericolose per quei poveri mortali che, come Gino Ricciardi, si lasciano pren-

dere nelle loro reti. Clara appartiene alla pericolosa categoria di donne, che scherzano tanto spesso coll' amore e colle ragioni del cuore, mentre col cuore non si dovrebbe mai scherzare ; Clara è una di quelle farfalle che trasvolano spesso sopra l' umanità, dalle ali splendenti e meravigliose tutte fatte di fragile polvere, e che non sembrerebbero dover resistere alle tempeste con quelle loro ali delicate. Qualche volta però quelle farfalle s'abbrucciano nella fiamma.... Ma Clara non è rimasta vittima del suo giuoco pericoloso : la sua illimitata civetteria l' ha ricondotta intatta e fedele al marito.

Finora abbiamo trascorso una parte dell' opera letteraria di Roberto Bracco che tocca meno da vicino lo scopo principale del nostro studio. L'autore di quegli atti unici come *Avventura di viaggio*, *Lui lei lui*, e specialmente l' autore di *Infedele*, è un sottile analizzatore di caratteri. In quegli spigliati lavori ci sono delle notevolissime qualità d' osservazione e d' ironia, ma soltanto col *Trionfo* (1895) si afferma l' indirizzo generale del commediografo, che vuole innanzi tutto essere il creatore di lavori *di pensiero*.

Già in *Maschere* egli aveva dimostrate le sue qualità di profondo osservatore d'anime e d'analizzatore di pensieri. Quel breve dramma, così sentito nella sua cruda realtà, era stato un soffio di *vis tragica* sgorgato dall'ingegno dello scrittore napoletano fra le prime affermazioni di un'originale *vis comica* ed uno spumeggiante lavoro tutto animato dal riso argentino di una capricciosa e spensierata donnina.

Ai primi vennero poi ad aggiungersi altri lavori brillanti, dove spesso il sorriso è sottolineato da una punta d'ironia, dove spesso appare una tinta leggera d'umorismo, che fa sorridere le persone intelligenti.... Giacchè, come disse un filosofo, l'umorismo è l'arte di far sorridere melanconicamente le persone intelligenti. Si aggiungeranno poi all'*Avventura di viaggio*, ad *Infedele: La fine dell'amore, Uno degli onesti*, *il Frutto acerbo.*

Ma dopo *Infedele* nel *Trionfo* abbiamo la prima più completa manifestazione della seconda tendenza dell'ingegno di Bracco. Precisamente questa seconda tendenza dà la più chiara e più luminosa prova delle nuove aspirazioni, delle nuove idealità del nostro teatro di prosa.

Bracco che, come dissi, è uno fra i più *quotati* autori nostri all'estero, si doleva con me che

i lavori suoi che più a lungo tengono l'*affiche* nei teatri esteri sono quelli della maniera brillante, non gli ultimi lavori, cui egli tiene più che a tutti gli altri.

Ed a ragione. Se i primi ci dànno un lato della vita, il lato giocoso ed ironico, i suoi profondi drammi di pensiero, oltre che darci un lato della vita diverso dal primo, hanno anche un fine supremo: combattono per un' idea. Le prime rappresentazioni di *Infedele*, della *Fine dell' amore* erano semplicemente delle *premières*; le prime rappresentazioni del *Trionfo* o di *Maternità* più che delle *premières* erano delle lotte, delle lotte per quanto vi è di nobile, di elevato, di poetico nella vita, contro quanto di brutto, di vile, di prosaico invade troppo spesso le scene. È questa seconda tendenza dell' opera letteraria di Roberto Bracco che innalza l'Autore nostro ad uno dei primi posti fra gli autori dei drammi d'idee e di pensiero: sono le vittorie del *Trionfo*, di *Maternità*, della *Piccola fonte* che lo hanno fatto annoverare fra i più forti e coraggiosi campioni di quella guerra senza tregua combattuta da chi aspira alla verità, alla forza, alla bellezza contro chi si abbassa nella falsità, nella debolezza, nella bruttezza d' un verismo esagerato, contro chi, inerte, si contenta di ciò che è, senza curarsi di

ciò che dovrebbe essere, contro chi si rassegna nè mai spera od ardisce.

Il Trionfo si può asserire essere stato in Italia il primo tentativo di dramma di pensiero. La prima rappresentazione di questo lavoro ha dunque segnato una data importante che dovrà essere rilevata dai futuri storici del teatro drammatico italiano.

Lucio Saffi è una mente sviata da esagerati studi platonici; egli è uno spiritualista... non nuovo, ma antico. Secondo lui è profanare l'amore il volerlo ridurre ad un semplice desiderio carnale: l'amore vero, possente non può essere che in due anime che si uniscano concordemente, che si comprendano, in due spiriti che vibrino in comune. Così e non altrimenti Lucio crede poter essere il vero amore: sarebbe togliere il più bel pregio di questo nobilissimo sentimento il volerlo ridurre ad una bassezza materiale. Durante una malattia viene ad assisterlo Nora, una buona ragazza, che rimane poi legata a lui un po' per sincero affetto per quella mente bella, anche se sviata, un po' per compassione per quella gioventù non ancora rinfrancata completamente dal male, e tanto ammalata nell'anima. Rimpetto a Lucio, avversari delle sue teorie, stanno il pittore Giovanni e il violinista Zie-

gler. Giovanni cerca di risvegliare in Nora il desiderio d'un amore ardente; Ziegler, di lei pazzamente innamorato, parte per sempre pur di non assistere alle vittorie degli altri.

La partenza di Ziegler, le parole di Giovanni impressionano Nora, che, dedita finora a Lucio, è rimasta un po' assorta nella sua illusione. Lucio invece spera sempre che un vero sentimento di amicizia possa legare più fortemente dell'amore solito, volgare per quanto grande: egli crede nel trionfo di due esseri che si uniscono nell'affinità dello spirito, al di sopra delle tirannie della carne. Fra di essi appare la figura gioviale e simpatica di Don Paolo, tipo spontaneo, di una sincerità meridionale, una delle più spontanee figure del teatro di Bracco. Don Paolo non sa comprendere la strana illusione dei due giovani, e colla sua tollerante bonarietà che indulge ai peccati altrui, specialmente ai peccati di un'età in cui egli stesso non si è potuto dominare, non sa darsi pace come i due giovani non s'animo come tutti i mortali; o s'amano davvero e dovrebbero allora seguire l'esempio di una sua nipote, forse realmente sua figlia, che abita con lui nella sua parrocchia di campagna ed ama un bravo contadinotto senza illusioni e senza falsi concetti: o non s'amano ed

allora la loro unione, la loro convivenza non può essere.

Lucio e Nora sono invitati da Don Paolo a passare qualche tempo nella sua tranquilla canonica: là, in mezzo ai campi, egli potrà finire la convalescenza. Il pittore Giovanni accompagna i due nel loro viaggio, ma poi, approfittando dalla cordialità di Don Paolo, si trattiene per qualche giorno in campagna. Nora comprende il pericolo e vorrebbe partire, ma Lucio la scongiura di rimanere: l'amore la lega ancora.

Ma in una calda notte d'estate, attratta dalla seduzione dell'ora, Nora cede all'impeto del suo sangue giovanile e si dà a Giovanni. Nora se ne andrà, poichè, pur vivendo nell'illusione, essa lo amava realmente ed ora non ha il diritto nè *di credere* nè *di dire* di amarlo. Essa infatti fugge: Giovanni è inutile la segua, poichè ella non lo ha mai amato nè lo ama. « Ognuno per la sua strada ! — essa dice. — La mia, me ne accorgo, è molto umile ». Lucio nell'immensità del dolore, nella gelosia contro Giovanni che ha posseduto il corpo di Nora, ch'egli mai avrebbe creduto di desiderare, nel desiderio violento che improvvisamente lo prende dinanzi alla fidanzata del contadino, che è alla vigilia delle sue nozze, sente in sè il crollo di tutte le sue teorie, vede l'il-

lusione in cui è vissuto fino ad ora: le platoniche nebbie si diradano dalla sua mente innanzi al trionfo dell'amore vero, possente....

Fu ardimento grande quello di Bracco: non era forse mai stato posto sino allora sulla scena nostra uno studio d'anime così profondo, una così sottile analisi dell'evoluzione del pensiero; sembrava allora quasi impossibile che un'opera potesse sussistere per forza d'idee senza i soliti intrecci e i soliti artifici. Bracco dopo la rappresentazione del *Trionfo*, fu oggetto degli attacchi di critici, che non sapevano ancora concepire un dramma di pensiero, e che stavano ligi a quanto era tradizione, anche falsa, per un orrore quasi istintivo per quanto era nuovo, anche se vero.

Sembrò a molti pubblici una follia quella di porre in scena un simile lavoro, sembrò perfino a taluno essere stato un presuntuoso ardimento dell' Autore il titolo, assai poco corrispondente all'esito delle rappresentazioni del lavoro nelle varie città d'Italia. Tanto il pubblico e la maggior parte della critica erano allora fuori di strada! Soltanto pochi critici e pochissimi spettatori, che vedevano in quell'ardimento un passo innanzi verso la verità e la bellezza d'arte, intuirono nella rappresentazione del *Trionfo* una

vittoria sul cammino di quella sincerità e di quella severa bellezza che Edoardo Boutet predicava doversi raggiungere. Quei critici in cuor loro vedevano nel lavoro dello scrittore napoletano il trionfo di quell'ideale del teatro che essi sognavano da tanto tempo, un trionfo preparato da altre due rappresentazioni che avevano segnato due date nel progresso del teatro italiano, e che rappresentavano per quei critici altri due trionfi, voglio dire le prime rappresentazioni di *Tristi amori* e delle *Rozeno.*

1888, 1891, 1895: ecco tre date memorabili nella storia e nel progresso della nostra scena di prosa. Dalla prima commedia borghese, senza artifizi, senza convenzioni, semplice e passionale, tanto triste ma tanto vera, si era passati alla commedia d' ambiente, inergica e ribelle nella sua forza e nell' arditezza drammatica. E da questa si era finalmente giunti alla commedia di pensiero, che analizzava l' anima umana, dove i fatti c' erano, ma dove il pensiero, il ragionamento, la lotta per un' idea dominavano.

Ecco il grande progresso: la lotta! Il commediografo non riproduceva soltanto nella verità un brano di vita vissuta, ma lottava per un'idealità. Così la scena veniva a raggiungere quell'elevato scopo, per cui un sogno ieratico di

Edoardo Boutet la paragonava ad un tempio dove si compiesse un sacrificio e le turbe stessero ad ascoltare religiosamente il nuovo Verbo.

Non bisogna dimenticare che a Roberto Bracco si deve l' avviamento del nostro teatro di prosa verso questa nobile finalità (1).

Su *Don Pietro Caruso* (1895), su *La fine dell' amore* (1896) e sui *Fiori d' arancio* (1898) non c' intratterremo a lungo. Cronologicamente nell'opera letteraria di Bracco questi lavori seguono *il Trionfo*: non appartengono però al teatro di pensiero. Ma sarebbe certo riprovevole per ciò soltanto saltare a piè pari quei lavori che non toccano direttamente l' obbietto di questo nostro studio: essi servono sempre a meglio lumeggiare

(1) Una scrittrice francese, che citai anche a proposito di E. A Butti e che tentò di salire la cattedra dell' alta critica in materia di letteratura italiana, ha asserito in un suo volume essere *il Trionfo* una derivazione diretta da Gerardo Hauptmann. Ma l' Autrice non avrebbe dovuto dimenticare che non si può essere derivazione di un autore della stessa età e che quando *il Trionfo* fu scritto l' Hauptmann non era noto in Italia nemmeno di nome.

Ma non tocca a me insistere su quella scrittrice, poichè anch' io fui preso nelle panie della sua vernice letteraria così pericolosa... specialmente trattandosi di una signora.

certe facce del poliedrico ingegno dello scrittore, ed a mettere in maggior luce il multiforme svolgimento della sua attività letteraria.

La fine dell'amore è una commedia satirica.

La marchesa Anna di Fontanarosa vive divisa dal marito. Questi non le ha mai contraccambiato un vero amore, sempre in caccia di donnine, cui dedica tutte le sue attenzioni coll' incostanza e colla volubilità del suo carattere. Anna dimora in una villetta di campagna un po' appartata dal mondo: i suoi corteggiatori però sono andati ad abitare in quei dintorni ed hanno stabilito nel villino di Anna il loro quartier generale. In nessuno di loro essa è riuscita a trovare un uomo che sappia amare con forza di carattere, con tenacia ed ardore, con vera e sentita sentimentalità. Perciò i cinque mosconi le svolazzano attorno senza poter mai ottenere nulla da lei: tutti si contentano di farle la corte, tranquilli, perchè gli uni sono sicuri... della sconfitta degli altri.

Il marito di Anna, il marchese Arturo di Fontanarosa, ha un giorno la curiosa idea di giungere al villino per alloggiarvi presso sua moglie. Ma anche il marchese, che pure s'è sentito attrarre verso la moglie, giunge al villino senza dimostrarsi veramente un uomo, capace d'amare. Nella notte dopo il suo arrivo, mentre egli

avrebbe potuto ottenere con un po' di forza ciò che ha soltanto manifestato il desiderio di volere, egli s' addormenta nel salotto di Anna.

I cinque corteggiatori lo credono l' amante della marchesa: perciò il giorno dopo a lei si presentano per comunicarle la loro collettiva deliberazione di partire,... giacchè più nulla essi hanno da fare presso di lei. Però, prima ch' essi partano, la marchesa vuole presentarli a quello ch' essi credono il suo vero amante. Ma quando essi sanno che il marchese non è altri che il marito, la loro coscienza collettiva non si sente più offesa, e rimangono. Anna così avrà attorno a sè non più cinque, ma sei esseri inutili.

Il marchese però riparte per raggiungere una sua amica, ed Anna allora accetta l' appuntamento chiestole da uno dei cinque, il conte Dionigi. Quand' ecco ritorna improvvisamente il marchese di Fontanarosa, avendo egli avuto un contrordine dalla sua amica, che dinanzi alla moglie dovrebbe passare per il suo notaio. Anna ha nascosto in camera sua il conte Dionigi: il marito, vedendo di non poter ottenere nulla dalla moglie per consolarsi dalla mancata partenza, si ritira nella sua stanza, e mentre ancora la sua voce si fa udire cantando « la donna è mobile... », Anna fa uscire dal nascondiglio il conte Dionigi. Que-

sti subito s' affretta a cercare una sicura via di scampo per *salvare* la marchesa dal pericolo di venire scoperta. La marchesa vuole avere ancora una prova della illimitata fiducia del marito in lei, e, gridando da una stanza all' altra gli annunzia d' aver fatto fuggire un amante. Il marito in tono di scherzo le risponde che se è fuggito non poteva essere che un imbecille. Ed Anna saluta per sempre Dionigi che parte: neanche quello era un uomo!

La satira sgorga da tutta intera la commedia. È nei caratteri dei cinque corteggiatori e del marchese di Fontanarosa, è nei discorsi dei personaggi, è nel significato del lavoro un umorismo, anzi più un' ironia, che fa di questa commedia un vero tipo del genere. Un' ironia che si trova in tutto il dialogo, nelle conversazioni animate, brillanti di uno spirito non superficiale, ma caustico, che sa colpire diritto, di quello spirito che costituisce uno dei pregi maggiori dell' arte di Roberto Bracco.

La marchesa Anna alla fine del quarto atto sarà ancora al punto di prima: non avrà trovato un uomo che sappia amare. Non il marito che al secondo atto, dopo aver affermato recisamente la sua più assoluta certezza nella fedeltà della moglie, cede in fine ad un vago sospetto e vuole

penetrare nella stanza di lei, per convincersi che non vi sia un amante; e nell'ultimo atto allo stesso proposito non vuole andare nella stanza di Anna, per non lasciarsi prendere in giro, mentre questa volta vi è davvero nascosto un uomo.

La marchesa non ha neppur trovato un uomo degno d'essere amato nel dottor Salvetti, un individuo che sta sempre in attesa del quarto di ora propizio per la caduta della donna, ma che probabilmente non ha vissuto che con le teorie; non nel conte Dionigi, un elegantone, uno *sportman*, che vorrebbe, ma non ha la forza d'essere un conquistatore; non nel D'Alma, un tolstoiano, un vegetariano, un sognatore,... che deve pur convincersi della vita reale; non nell'Albenga, un commediografo, che posa a psicologo, a studioso dell'umanità; e tanto meno nel Rivoli, un vecchio rammollito, che predilige le comode poltrone, e che Anna chiama « un astemio... liquidato dai fatti. »

In nessuno di essi è ardimento di vera passione, impeto coraggioso, forza di sentimenti e di affetti. La marchesa rimarrà... forzatamente una donna onesta, senza sorrisi d'amore, e finirà coll'esclamare: « E dicono che sia così difficile il serbarsi oneste! »

Don Pietro Caruso è un dramma in un atto, intenso d'azione, è un vivace quadro della vita del basso popolo napoletano. Il protagonista del dramma è veramente una delle creature più vive sorte dalla penna di Roberto Bracco: è uno di quegli individui che, pur avendo molti rapporti colla mala vita, sanno dimostrare all'occorrenza la più grande fierezza d'animo e sanno acconciarsi alle più nobili rinuncie, gelosissimi dei sentimenti d'amore e di onestà, mentre nello stesso tempo non hanno la forza morale di lavorare per procurarsi decorosamente il pane quotidiano.

La vita di Don Pietro Caruso e di sua figlia Margherita procede stentata: Don Pietro non vuole impiegare sua figlia in un laboratorio « dove si parla... di tutto, dove le ragazze si guastano tra loro ». Egli, ricorrendo a molti mezzi, guadagna qualche quattrino « per tirare avanti »: preferisce una vita sia pure di stenti, ma coll'animo tranquillo, che si riposa ed ha luce dall' onestà della figlia. Ella vive povera, sola, ma onestamente. Così crede Don Pietro, ma egli ignora la verità. Margherita, nelle lunghe ore in cui rimaneva sola a casa, s'è lasciata prendere dal conte Fabrizio Fabrizi; il seduttore vuole ora abbandonarla, ma essa pur sempre lo adora. Il conte Fabrizi deve del denaro a Don Pietro Caruso

per certi maneggi elettorali. Spaventato dalle conseguenze che può avere la sua relazione con Margherita, il conte Fabrizi cercherà di accomodare le cose. E pagando Don Pietro egli non discute sulla somma, anzi lo rimunera largamente con alcuni biglietti di banca. Margherita, che assiste alla scena, impone al padre di non accettare il denaro, e gli svela la sua colpa. La lealtà e l'orgoglio, che sembravano assopiti nell'animo di Don Pietro, si ribellano alla rivelazione: egli rifiuta quei danari che ha compreso essere il prezzo della colpa. Egli fa capire al conte che per riparare al mal fatto egli dovrebbe sposare Margherita, ma il Fabrizi gli ricorda che non può sposare « la figlia di Don Pietro Caruso » e rinfaccia al padre di non aver mai fatto nulla per salvaguardare la figlia. Egli l'ha lasciata sola lunghe ore, per delle intere giornate: l'appoggio paterno le è mancato. Il conte, se Don Pietro Caruso acconsentirà, potrà provvedere per l'avvenire alla vita di Margherita; altro non gli resta da fare. Don Pietro sente tutta l'amara verità delle parole del Fabrizi, e promette di portare una risposta al conte. Ma non potrà sopravvivere al disonore della figlia. Fatto certo che Margherita ama ancora intensamente il Fabrizi, dopo averle dettato egli stesso la lettera colla quale

essa dichiara al seduttore di accettare la sua proposta, Don Pietro esce per portare al conte lo scritto di risposta. Prima d'uscire, comprendendo quanta parte di responsabilità egli abbia avuto nel disonore della figlia, le chiede perdono. Poi s'avvia a casa Fabrizi con una rivoltella in tasca che gli darà la morte prima di vedere lo avvilimento di sua figlia.

Fiori d'arancio (1898) è un idillio fatto di alcune scene profumate, semplici: è la brevissima storia di un delicato amore senile, provato quasi incosciamente da un vecchio direttore di scuola per una delle sue alunne, e che egli scopre in sè stesso il giorno in cui la fanciulla gli svela il suo amore per un giovane che la vuole sposare. Il vecchio compie il sacrifizio della sua tarda fiamma.

Quest'atto fu recitato per la prima volta per beneficenza: è una cosettina graziosa assai e delicata.

In *Tragedie dell'anima* (1899) ritroviamo l'autore e il pensatore del *Trionfo*.

Ludovico Nemi, un sociologo, uno scrittore idealista, è stato tradito dal suo più intimo amico, Francesco Moretti. Questi, uomo vizioso, moralmente e fisicamente corrotto, ha posseduto, in

un momento di debolezza e di assenza d'anima, la signora Nemi, mentre Ludovico per un anno aveva dovuto assentarsi da casa. Ludovico da qualche tempo aveva notato una differenza, un mutamento nell' animo di Caterina, sua moglie. Ella stessa, cui appare una viltà il dover sempre mentire e cui sembra di poter di nuovo rialzare la fronte dopo aver purificata la sua coscienza dalla continua menzogna, confessa tutto al marito. Poco tempo prima Caterina ha avuto un figlio, per il quale essa ha sempre conservato un affetto quasi geloso. Alla terribile rivelazione Ludovico vorrebbe conoscere il nome del seduttore, ma Caterina non glielo svela, giacchè quell'uomo che l'ha posseduta in un istante di smarrimento della coscienza verrebbe così a conoscere le conseguenze del suo atto, e saprebbe d' esser padre, cosa ch'egli assolutamente ignora. Ludovico vorrebbe allora sopprimere il frutto della colpa, ma non lo fa per pietà della madre. E per pietà di Caterina egli sarebbe anche disposto a partire con lei, lasciando alla suocera la piccola creatura. Ma Caterina, pur attratta dal miraggio di una futura felicità, cede all'istinto ed al dovere di madre dichiarando di non voler lasciare suo figlio. Allora Ludovico non può rimanere più oltre presso di lei, e parte.

Al secondo atto ci ritroviamo nella casa di

Caterina. La piccola sua creatura è ammalata assai gravemente, ed il dottore, che la vede irremissibilmente condannata, vorrebbe parlare a Ludovico Nemi per evitare che quell'essere, che porta in sè le tracce della corruzione e della debolezza paterna, possa essere un giorno seguito da altre creature infelici. Caterina, che nelle constatazioni del dottore vede quasi il riflesso della colpa da lei commessa con un uomo corrotto e straviziato, impedisce al dottore di andare da Ludovico Nemi. Quand' ecco in casa sua giunge Francesco Moretti, mandato da Ludovico per aprire una sua scrivania, ritirarne alcune carte ch'egli vuol avere, e distruggere le poesie che le gioie della paternità gli avevano ispirato. Ludovico ha rivelato all'amico la confessione della moglie: quindi il Moretti sa d'esser padre. Egli esacerba colle sue parole le ferite del cuore di Caterina, e la rimprovera di avergli celato la sua paternità. Ma ella gli nega ogni diritto sul frutto della colpa: il fallo fu soltanto di lei, suoi sono stati i pericoli, i dibattiti, le trepidazioni. E quando l'animo basso e cattivo del Moretti le si scopre interamente, Caterina in un impeto d'ira e di disprezzo gli dichiara tutto l'odio suo, e gli dice che almeno ella è stata sincera ed ha confessato, mentre egli continua ad ingannare l'amico, che

gli conserva la fiducia, tanto da incaricarlo di frugare nelle sue carte. Caterina gli minaccia una guerra implacabile dal giorno in cui egli tentasse di portarle via il figlio. Ed essa lascia solo il Moretti che si accinge a compiere l' incarico affidatogli da Ludovico. Ma ad un tratto Caterina appare spettrale, abbattuta dal dolore, e gli annunzia che la piccola creatura è morta: ella non è più la donna che lo giudica, è la madre umiliata.... Il Moretti se ne va, non senza aver insinuato nell'animo di Caterina l'idea che soltanto la morte di quella creatura le poteva dare quella felicità che ora essa andrà a ricercare presso il marito, mentre chiede a Dio in una disperata invocazione di non aver mai felicità dalla morte di suo figlio, ma solo sofferenza e struggimento senza fine.

Nell'ultimo atto essa raggiunge il marito, e a lui, che ancora l'adora e pensa unicamente a lei, convincendosi pure presso una sua bella vicina di villeggiatura di non poter amare che la moglie, Caterina porta la notizia della morte di suo figlio, porta di nuovo tutto il suo amore fervente di donna e di moglie. Solamente un' ombra le appare di tanto in tanto nella felicità, ch' ella vede realizzarsi accanto al marito che l'accoglie e la desidera: l' ombra del piccino morto che sembra quasi aver reso possibile colla sua scom-

parsa il momento presente di gioia. Ma ella ancora si dà al marito ritrovando finalmente la felicità.

Il carattere della protagonista del dramma, Caterina Nemi, lo studio del dubbio e degli affetti di madre e di moglie che le dilaniano l'animo, sono frutti di una di quelle analisi in cui Bracco è maestro. È una *partona* per le attrici questa di Caterina, povera donna dilaniata terribilmente dall'angoscia e dalla pena, combattuta in modo così atroce. E non so davvero perchè questo dramma, che tanto servirebbe a mettere in mostra i pregi di un'attrice, sia oggi così poco rappresentato, e non venga dato in occasione di serate d'onore invece di certi vecchiumi romantici che rivelano i molti anni e le rughe profonde.

È forse perchè sono così rare le attrici che vogliano studiare un'anima complessa di donna e possano azzardarsi di presentarla alla ribalta? Non voglio crederlo.

Col *Diritto di vivere* (1900) l'intento morale che è nei lavori di pensiero di Bracco si allarga in un vasto intento sociale.

Antonio Altieri, dopo essersi liberato da chi lo teneva obbligato con un legame di sfruttamen-

to, ha fondato un'officina cooperativa. Colà egli riesce a costruire una macchina di sua invenzione che quintuplicherà la produzione ordinaria, e che gli è costata lunghe ore di lavoro. Nel primo atto ci troviamo nell' animato ambiente dell' officina di Antonio Altieri, il giorno dell' inaugurazione della nuova macchina. Gli operai festeggiano il compagno loro che ha saputo creare il complesso meccanismo ed esultano nel vederlo funzionare. L'Altieri ha realizzato in questo giorno il suo sogno: egli è felice nel veder mirabilmente agire il risultato dei suoi studi, delle sue fatiche, il prodotto del suo ingegno. Ma l'ingegnere Salviati, un ricco industriale che intuisce nella nuova invenzione una pericolosa concorrenza alla sua produzione vede ora di malocchio questo trionfo dell'Altieri, che già un tempo era stato suo dipendente, e cerca in ogni modo di mandare a male la cooperativa, ricorrendo perciò a tutti i mezzi fra i più malvagi e i più loschi. Nel Salviati sta il maggior pericolo per la cooperativa, ch'egli potrebbe annientare avendo a sua disposizione quel denaro... che tutto può far commettere, anche le azioni più basse.

In mezzo alla gaia festività che agli operai ed all' inventore dà il perfetto e preciso funzionamento della nuova macchina, giunge all'officina

una povera fanciulla, Maddalena, che adora, riamata, Antonio Altieri ed a lui un giorno s'è data con la piena coscienza di ciò che faceva. Ma il perduto onore le ha chiuso le porte della famiglia e della società, e sola, reietta ella è divenuta madre. Maddalena va a ritrovare il suo Antonio quando, disfatta e scoraggiata, non avrebbe forse più forza a resistere nelle lotte per l'esistenza rimpetto agli uomini che la trattano come una donna perduta. Dopo un silenzio, che il timore d'essere d'impaccio ad Antonio, dati i miseri guadagni dell'Altieri nel tempo della loro relazione, le aveva consigliato, ella è ora venuta da lui per annunciargli che è divenuto padre, e per chiedergli quel soccorso che la sua anima affranta sembra non volerle più dare. E l'Altieri, che è sicuro dell'onestà di Maddalena, perchè fra loro due nessuna finzione è mai stata, la vuole ora presso di sè: ella diventerà la sua fedele compagna nell' aspra lotta della vita.

Al secondo atto ci troviamo non più a Napoli, ma a Genova, dove ora vive la famiglia Altieri. Petruccio, il figlio di Antonio e di Maddalena, è già grandicello, ed un altro figlio presto verrà ad accrescere la famigliuola. Antonio è a Napoli, ove però più non possiede l'officina, che il Salviati, lo sfruttatore, gli ha ritolta; egli ha

lasciata a Genova la famiglia, sotto la custodia del padre suo il vecchio Michele. Essi sono ricaduti nella miseria. Ma Antonio ritorna da Napoli con un gruzzolo di denari, un regalo che il Salviati gli ha fatto per compensarlo dell'officina cedutagli... per forza. In Antonio freme l'ira e ribolle un impeto di ribellione contro chi l'ha umiliato colla forza e gli ha tolto ogni diritto su ciò che era frutto del suo ingegno, contro chi ha preso anche il suo brevetto e gli ha negato perfino il merito dell'invenzione. Egli decide che Maddalena, il vecchio Michele e Petruccio partano per l'America; egli promette di raggiungerli non appena avrà conchiuso un affare, per cui è di nuovo necessaria la sua presenza a Napoli. Ma nel distacco doloroso dalla famiglia si comprende come egli sappia di non rivederla mai più.

Al terzo atto ritroviamo Antonio Altieri in una bettola a Napoli. In quell'ambiente, riprodotto con tanta verità e con così preciso color locale, ambiente di farabutti, di oziosi, di creature dedite al vizio ed al piacere, di cuori onesti corrotti dalla mala vita in mezzo a cui vivono, si parla di un ingente furto di denaro commesso in danno del Salviati, il ricchissimo industriale. L'Altieri giunge in mezzo a quella gente, e piuttosto che qualcun'altro sia accusato, egli si fa delato-

re di sè stesso e rivela d'aver commesso il furto. Al primo impeto di sorpresa e di disgusto dei compagni egli contrappone il ragionamento; egli dimostra lo sfruttamento di cui è stato vittima: fra quella gente vi sono dei suoi vecchi compagni, che ricordano e sanno difenderlo. Uno di questi però non lo seguirà: anzi corre a denunciarlo alla questura. Antonio Altieri non fugge e aspetta impavido la pubblica forza. Lo si trae in arresto nonostante l'opposizione dei suoi amici; ma quando in istrada la comitiva si allontana, approfittando d'un parapiglia, egli si uccide con un colpo di rivoltella. Lo si riconduce nella bettola dove potrà almeno avere il diritto di morire.... Prima di spirare egli detta una dichiarazione, in cui dice di aver sottratto quel denaro per provvedere alla vita della sua famiglia, riprendendo così ciò che era veramente suo.

Con questo lavoro Roberto Bracco ci ha presentato un caso d'interesse sociale in una cornice d'intensa drammaticità. È un caso che dà da pensare a chiunque, anche ai più pedestri seguaci di quanto è norma giuridica, di quanto è codice stabile, immutabile.

Efficacissimo è il colorito locale del dramma. Ricordo l'ambiente dell'officina al primo atto, cogli operai attivi, volenterosi : ricordo fra essi quei

due o tre individui che nascondono sotto la serenità del volto la più grande bassezza e malvagità d'animo, corrotti dall'ambiente e dal bisogno di vivere forse più che per propria indole. Ricordo il magnifico quadro dell'ultimo atto, quella bettola ove s'aggira, vive e palpita veramente il popolo dei bassi fondi napoletani. Sono in quell'ambiente molteplici tipi di individui che non sanno o non possono sostenere il loro diritto di vivere altrimenti che colla depravazione e con un mercato infame. Il ladro e la prostituta si sono abbassati, rinunciando a quanto il loro animo aveva di orgoglio e di forza, per procurarsi il denaro per continuare la vita.

Come un raggio di sole, uno di quei rosei e deboli raggi di sole che appaiono frammezzo alle nuvole verso il tramonto, penetra nell'ambiente oscuro e vizioso della bettola Nannina, una bella e soave fanciulla, che viene essa pure a tendere le sue reti. La risposta ch'ella dà al *Moro* è un gemito di dolore e di rassegnazione forzata, che rivela la tenacia del suo sentimento di madre. Essa dice all'operaio che l'ha sedotta e che l'ama ancora: « Lasciami stare. Questa vita devo farla a forza per quella creatura che non ho voluto dare alla Madonna. Il Signore me l'ha mandata, e io me la tengo ». Nannina non si la-

scia attrarre dalle promesse di una felicità che non potrebbe realizzarsi se non in un tempo lontano, troppo lontano. «E per quest'anno? Come vivrei?... Lasciami stare!» E il soave sguardo della fanciulla si cambia in quello procace della creatura del vizio. Il raggio di luce scompare, lasciando un'ombra di tristezza sulla scena.

Quando poi Antonio Altieri moribondo si rivolge al *Moro* chiedendogli perdono di avergli un giorno insegnato ad essere onesto, in quelle sue ultime parole è racchiusa la giustificazione, da parte del ladro, verso chi aveva commesso un altro giorno un furto in danno di lui stesso, Antonio Altieri. Anche il *Moro* per salvaguardare il suo diritto di vivere aveva fatto tacere il naturale istinto di rettitudine e di onestà.

Con quest'ultimo quadro di dolore e di tristezza, di tanta verità e d'un così preciso realismo, il lavoro non può che lasciare la più profonda impressione.

Uno degli onesti (1900) è un atto brillante, svelto, che si avvicina al genere dell'*Avventura di viaggio*; è la storia della riconciliazione fra due coniugi, ottenuta dall'amico di casa, che ha una buona moglie, ma che è nello stesso tempo l'amante dell'amica di lei. Una leggera punta

d'ironia sprizza da quelle scene vivaci dove l'*amico di casa* esige per prima cosa dalla sua amante l'onestà, perchè egli *è uomo onesto*, cui piace *vivere in un ambiente onesto.* E soltanto colla minaccia di lasciare lei, se si divide dal consorte, egli ottiene di poterle far fare la pace col marito, che è il sicuro custode dell'onestà della moglie!

Soltanto il pennello d'un maestro del colore potrebbe riprodurre sulla tela, con vera efficacia di disegno e di tinte, i tre quadri che Roberto Bracco ci presenta in *Sperduti nel buio* (1901). Lavoro originalissimo e geniale, accanto al *Trionfo*, a *Tragedie dell'anima*, al *Diritto di vivere*, questo dramma continua l'alto scopo morale dei lavori di pensiero.

Non posso ricordare *Sperduti nel buio* senza paragonarlo ad un trittico, racchiuso nella stessa cornice, eseguito da un pennello che rivela un'altissima genialità, senza paragonarlo a tre quadri: due laterali corrispondentisi, dai quali per le tinte fredde e oscure e dalle figure brutali o delicate della miseria, emana una intonazione generale di tristezza; e frammezzo a questi due un altro quadro dalle tinte vivaci e luminose, dai colori smaglianti, pieno di movimento e di luce....

Non sarebbe un soggetto da tentare più di un pennello? Non si presterebbero gli ambienti ritratti da Roberto Bracco nei suoi tre atti a formare uno sfondo magnifico di trittico, ove si agitassero figure di fasto e di miseria, di bassezza e di poesia, di letizia e di dolore?

Dopo aver assistito per la prima volta ad una rappresentazione di *Sperduti nel buio*, ricordo di essere rimasto immobile per qualche minuto nella mia poltrona, cogli occhi socchiusi, e di aver avuto, la visione di quella tela a tre parti, che ora è per me indissolubile dal ricordo del dramma. La mia mente allora per la prima volta immaginava quel quadro, preciso e ben definito in tutti i dettagli. E ricordo di essere ritornato a casa quella sera coll'immaginazione ancora piena dell'ultimo quadro doloroso, e colla mente ancor tutta presa dalla visione scenica, dalla triste ultima melodia del violino.

Coraggioso ardimento quello compiuto dall'autore coll'inserire fra due atti di dolore e di miseria quell'atto di falso tripudio, nell' ambiente sovraccarico di lusso e di luce del vecchio duca di Vallenza, un atto in cui si presentano dei personaggi nuovi che non compariranno in alcuno degli altri due. Ardimento che solo l'arte scenica del commediografo poteva far accettare alla maggior parte dei pubblici.

Dico alla maggior parte dei pubblici, perchè non tutti vollero subito comprendere l'intensa verità di quei tre atti. Il pubblico va adagio nello scalzare le sue viete convenzioni, vuol essere persuaso a poco a poco: gli ardimenti troppo nuovi lo trovano diffidente, se non contrario addirittura. E così si presenta questo caso significante: i pubblici, che un giorno, alla prima rappresentazione di *Sperduti nel buio*, quando ancora questo dramma era nuovissimo ai teatri italiani, si dichiararono malcontenti e non concessero al lavoro l'applauso caldo, convinto, oggi plaudono invece comprendendo tutta la verità del dramma e il suo elevato intento morale e sociale.

Come siamo del resto lungi dalle famose tre unità che costituivano uno dei precetti dei nostri vecchi autori! Noi non possiamo che felicitarcene; abbassati tutti i legami tradizionali che ancor oggi ostacolano qualche volta il passo a Talia, essa non potrà che profittarne per percorrere diritta le vie della Vittoria.

Ma ricordiamo senz'altro il soggetto di *Sperduti nel buio.*

In un ritrovo di infimo ordine, mezzo caffè e mezzo birreria, uno di quegli ambienti della bassa Napoli, ritratti con tanta efficacia di colorito da Roberto Bracco, vive fra maltrattamenti ed

umiliazioni un povero cieco, Nunzio, che ogni sera, seduto ad un pianoforte, sonacchia qualche ballabile per la clientela che frequenta quell'ambiente, genia equivoca di marinai, di forestieri, di miserabili e di donne perdute. Il padrone del caffè giunge persino a percuotere qualche volta il povero cieco, dicendo di tenerlo per filantropia, mentre in verità gli dà l'alloggio e un po' di pane per risparmiare quelle cinque o sei lire al giorno che gli costerebbe un suonatore qualsiasi. Forse anche quel povero cieco è figlio della prima moglie del padrone, che ora si è riammogliato per la prosperità dell'esercizio, chè senza una padrona un po' civetta cogli avventori non si farebbero molti affari. Frammezzo a quell'ambiente corrotto e basso il povero cieco trascorre i suoi giorni soffrendo e pensando. Lo strazio dell'infelice si rivela dal cenno disperato, col quale egli vuol rispondere negativamente alla domanda d'un avventore, che con irriverente e sfacciata curiosità lo interroga: « Cieco nato? » E poi aggiunge: « Eh eh! Quanti brutti scherzi fa la natura! » Ambiente di corruzione e di viltà, dove nemmeno è rispettata e difesa l'infelicità più tremenda nella vita d'un essere!

Ma quando nel caffè giunge un'altra povera creatura, orfana, che sa soltanto d'essere figlia

« di un signore, di un signore nobile », una creatura maltrattata, costretta a vivere di pochi soldi di carità, quando Nunzio ode che questa creatura è derisa, percossa come lui, un'idea lo illumina: che sia giunto per lui il giorno della libertà, unendo la sua misera vita a quella della povera mendicante, Paolina, ed andando a vivere lontano, lontano « da tutti quelli che ci stanno addosso come il lupo sulle pecore? » Essi saranno l'uno per l'altro due amici, nulla più. Ma le loro vite, che tanto si rassomigliano, potranno associarsi, ed essi così uniti potranno esser liberi e forse meno indifesi. Il cieco, mentre il caffè è rimasto deserto e i padroni sono andati a dormire, guida nell'oscurità fino alla porta di strada la povera fanciulla. Giunti colà i due s'allontanano nel buio, fra l'imperversare d'un furioso temporale.

E siamo alla seconda parte del trittico.

Il duca di Vallenza, dopo aver subito le cure del parrucchiere e del sarto, che hanno l'ufficio di farlo apparire qualche anno più giovane di quello che sia realmente, accoglie con viva soddisfazione la sua più cara amica, un'avventuriera della peggior specie, Livia Blanchardt, ch' egli ama per la stessa « potenza distruggitrice » colla quale ella gli ha abbreviato la vita, che a cin-

quant'anni segna già per il duca l'ora del tramonto. Pure, dopo una vita di godimenti e di dissipazioni, un vago sentimento di tristezza s'infiltra nell'animo del duca, un desiderio insoddisfatto di tranquillità e di bene. Così, dopo aver annunziato a Livia d'aver in quei giorni fissato le sue disposizioni testamentarie, per le quali riconosce lei sua erede, egli ricorda alla sua compagna una donna ch'egli trovò un giorno sul suo cammino in un angolo della vecchia Napoli. Quella donna qualche tempo dopo gli aveva mostrato una fanciulla: figlia sua, del duca di Vallenza! Un desiderio inconscio di paternità lo prende ora vedendo non molto lontano il termine della sua vita inutile. Di quella donna, di quella sua creatura egli non ha saputo più nulla: «... quel mondo laggiù è un immenso mare che l'occhio non vede e che pur trasporta di qua e di là, capricciosamente, come nel buio, creature vive a guisa di corpi morti. Talvolta le ingoia addirittura, tal'altra le scompone, le ricompone, le trasforma, le nasconde, le avvolge di mistero impenetrabile. Dove sono? Che fanno? Che sono diventate?... Impossibile sapere!... » Le ricerche furono infruttuose: forse egli non avrà il tempo di continuarle.... Perchè egli sente così vicina la sua fine, che se oggi egli stesso si desse la mor-

te sarebbe certo di abbreviare l'agonia vicina. Livia, che non pensa se non alla prossima presa di possesso dell'eredità, lo esorta a non commettere follie. Egli intuisce la poca sincerità delle parole della sfinge.... E quando il duca, per accertarsi della sincerità di Livia, la interroga ancora, ella sfugge a tutte le domande e lo trae un'altra volta a sè col suo strano, terribile potere. Mentre Livia raggiunge la turba degli amici e delle amiche del duca, che si accingono ad un lieto convito, il duca è colpito dalla morte, improvvisamente. Egli spira solo, mentre giunge attraverso l'uscio il vocio festoso dei compagni e delle compagne che gli hanno abbreviata l'esistenza....

Fra questi due atti non c'è che il legame di quella creatura sperduta che nel primo atto porta un po' di soavità nell'ambiente corrotto del caffè, e nel secondo aleggia dietro all'animo rammollito del duca, che si piegherebbe verso di lei, per cercarla, in un vago desiderio di paternità. Dal triste quadro di miseria del primo atto e da quello altrettanto triste, ma più tragico nella sua vivezza di colori, del secondo si esplica un altissimo significato sociale, la pittura vivissima di una triste piaga della società con un intento altamente umanitario.

Al terzo atto siamo nell'abitazione di Nunzio e di Paolina, una stanza senza luce, che rappresenta la cucina e la stanza da letto dei due infelici. Essi vivono come due buoni amici, sostenendosi a vicenda: Paolina canta delle canzoni per le strade, Nunzio l'accompagna sul violino. Egli comprende però che non potrà essere sempre così.... Un giorno forse Paolina dovrà andarsene: ella è bella e potrà far fortuna; quel giorno Paolina non gli dovrà dire nulla: dovrà spegnere il lumicino che sta sempre acceso ad una parete dinanzi ad una statuetta della Madonna. Quando è solo, Nunzio avvicina spesso il volto a quel lumicino, e ne sente il calore: quando non lo sentirà più comprenderà che la sua compagna, la sua amica è partita.... E infatti l'onestà di Paolina non tarda ad essere insidiata. Una vecchia megera la attrae a' suoi disegni con promesse e lusinghe di abiti belli, di palazzi e di carrozze. L'anima semplice di Paolina dapprima resiste, poi cede a poco a poco. E mentre il povero cieco le discorre e riprende il suo violino, ella si veste in grande eleganza, cogli abiti che le diede la megera. Paolina esce colla vecchia, che con un pretesto la allontana da Nunzio. Il cieco ha ripreso a suonare sul violino una sua triste canzone. Paolina rientra, si toglie gli scarpini

per non far rumore, e va a spegnere il lume dinanzi alla madonna. Poi s'allontana, mentre il cieco prosegue sul violino la malinconica melodia.

L'ultima parte del trittico è un quadro di una grande tristezza, è una dolorosa visione di vita vissuta, che rappresenta in una sintesi tutta la disperata condizione di quei poveri esseri, frutti della colpa, che la legge non ha voluto ancora salvare dalla miseria e dalla corruzione.

Ho già accennato all' intento altamente sociale di questo dramma di Roberto Bracco. Forse se esso fosse molto rappresentato, potrebbe valere più di tutte quelle retoriche e tanto inutili discussioni che negli alti circoli politici si sostengono sull'argomento della ricerca della paternità. È questa una delle cose più importanti che la coscienza pubblica italiana richiederebbe dai nostri legislatori. È stato detto e ripetuto che il nostro codice avrebbe bisogno di tante riforme e di tante innovazioni: una delle prime sarebbe appunto l'ammissione cauta ed equa — qui sta il punto difficile — della ricerca della paternità.

Potrebbero così diminuire tutti quei quadri di miseria e di corruzione che si presentano nei bassi fondi delle grandi città. Il trittico di Bracco (io mi ostino a chiamarlo così) è uno di questi qua-

dri di miseria e di corruzione, fra i più vivi e i più veri.

Fosse almeno non lontano il giorno in cui su tante creature *sperdute nel buio* si riversasse come raggio di luce una provvida disposizione di legge, che li redimesse e li salvasse!

L'argomento della maternità allettò altre volte scrittori e commediografi, ma quanti furono all'altezza del soggetto? È un argomento sempre bello e nobile per chi ne comprende tutto l'alto significato, tutta la poesia: sia quindi onore a Roberto Bracco che con *Maternità* (1903), primo forse in Italia, seppe creare un' opera d'arte bella, forte, che è tutto un inno, tutto un poema che canta questa che è la più grande, la più santa delle missioni della donna.

Dinanzi a tale lavoro non hanno più valore pochi pseudo-critici che cercano con sragionate considerazioni scemare il valore d'un'opera d'arte perchè decanta e nobilita un dovere della donna che essi non sanno comprendere, e forse perchè non reca sulle scene la solita donna equivoca....

La marchesa Claudia di Montefranco si sente prossima a divenir madre: ne dà l'annuncio al marito, uomo dissoluto e vizioso. Ma donna Claudia, che conosce il suo carattere, vorrebbe sape-

re l'effetto che tale notizia ha prodotto nel marito, sperando forse che il pensiero di essere prossimamente padre lo distolga dalla solita vita. Perciò ella si reca in casa di Maurizio Dorini, ove sa che ogni mattina va il marito, e si nasconde dietro ad una porta, vincendo le opposizioni di Maurizio. Ciò ch'ella apprende dal colloquio di Alfredo con Maurizio toglie a lei ogni speranza di ravvedimento del marito: ella scopre che l'animo di Alfredo è ancora più abbietto di quello ch'ella credeva, ode ch'egli è contento del futuro evento perchè ciò gli procurerà qualche milioncino da parte di un vecchio zio.

Ormai tra donna Claudia e suo marito si scava un abisso profondo che nessuno potrà ricolmare; il cuore della donna, colpita nel suo orgoglio di madre, non potrà più appartenere al marito, e sarà tutto consacrato alla creatura futura. E tutto l'odio che già ella nutre contro Alfredo scoppia violento al secondo atto. Le parole ch'ella dirige al marito formano un grande inno alla maternità, un inno che fa assurgere la prosa a poesia, che rende la figura di donna Claudia tutta irradiata di pura, di alta idealità. In quelle parole si rivela il concetto più alto che uno scrittore possa avere della maternità.

Il marito colla sua solita bassezza d'animo ha

fatto pedinare la moglie da un certo figuro, che gli ha riferito che donna Claudia è entrata la mattina stessa in casa di Maurizio. Alfredo si preoccupa molto relativamente di ciò, e rivela tutta la bruttezza del suo carattere nell'osservare che se anche Claudia fosse madre in grazia d'un amante, ciò non può impedire che a lui, marchese di Montefranco, vengano in tal modo assicurati i milioni dello zio: che importano i mezzi, quando può raggiungere il suo fine? Ma quando Claudia rivela tutto il suo odio contro di lui, Alfredo si vale come d'un'arma di vendetta della informazione avuta e in presenza dello zio accusa Claudia. E Claudia, cui ormai nulla importa del mondo, tutta fissa nella prossima maternità e decisa che la creatura debba essere tutta sua, giacchè il marito non è degno d'esser padre, non si discolpa dinanzi ad un'accusa che è una nuova falsità: almeno così l'odiato suo marito non avrà diritto di dirsi padre. Lo zio allora lascia la famiglia del nipote e con lui se ne vanno i milioni. Claudia si dividerà al più presto dal marito.

Al terzo atto ella è in una casetta di campagna: conduce una vita tranquilla, tutta consacrata alla prossima sua creatura: fa colle sue mani un completo corredino per il futuro pic-

cino, e si diverte a giuocare coi bambini di una buona contadinotta sua vicina. Di tanto in tanto Maurizio va a trovarla, e le arreca il conforto della sua amicizia.

Ma mentre Claudia è nell'orto presso la casetta, Alfredo giunge là inaspettato e vi trova Maurizio. Alfredo è venuto per annunziare a Claudia che il dottore che la cura ha dichiarato che il bambino non potrà nascere vivo e si dovrà eseguire un'operazione per salvare la madre. La scena fra i due è violenta. « Tu menti ! » gli grida Maurizio. No, non ha mentito. E quando entra Claudia, sorpresa di vedere il marito, questi le dà la lettera, in cui il dottore dà il triste annuncio : poi parte. Claudia legge, sviene, Maurizio è là per sostenerla.

L'azione del quarto atto avviene dopo qualche tempo : è di notte, all'alba i dottori verranno per l'operazione. Il pensiero di Claudia è ben determinato : non potrà esser madre lei che a questa sua missione aveva consacrata tutta sè stessa, sacrificando tutto ? Suo figlio non potrà vivere ? Ella morirà con lui.

La suora che l'assiste comprende che donna Claudia è attratta come da un pensiero fisso dal pozzo che è nell'orto, dinanzi alla porta, e non lascia un momento la povera donna. Questa

a un tratto si slancia disperatamente e cerca con violenza di passare dalla porta che la suora le sbarra: ma non vi riesce. Allora, pensando che tutto ancora sta in lei, si lascia cadere di peso a terra, dandosi la morte assieme alla sua creatura.

Si è incolpato Roberto Bracco d'aver presentato un carattere di donna anormale; fu detto anche che donna Claudia ha una mania morbosa. Converrebbe dimostrarlo....

Che, se la maggior parte delle madri non arriverebbe al punto di sacrificare tutto, anche la propria vita, per la creatura che attende, perchè non ve ne devono essere alcune che alla maternità tutte sè stesse consacrano, delle madri abbastanza oneste e così forti d'animo da calcolare le creature assolutamente e esclusivamente proprie, quando il marito sia un individuo corrotto e indegno di esser padre? E che non vi possa essere qualche madre che si senta abbastanza superiore a certe convenzioni sociali per non badare alle chiacchiere del mondo, e consacrarsi tutta al più santo dei doveri di donna? Non voglio farmi illusioni: ammetto che tali madri ideali, che tali donne superiori siano rare, ma non sono *impossibili*, non sono *anormali*.

Roberto Bracco ha voluto fare un lavoro in cui rifulgesse tutto lo splendore, tutta la nobiltà dell'elevatissimo soggetto, e a renderci più gran-

de questo tipo di madre ci ha presentato la madre ideale, la madre che è *esclusivamente* madre, perchè ogni legame col marito è spezzato, la madre che vive per la sua creatura, che muore con essa quando sa l'impossibilità di averla. Ma in questo caso una madre ideale non diventa una madre impossibile: ideale qui non vuol dire sogno, ma realtà.

E tutta realtà è questo lavoro in cui i caratteri, da quello della protagonista a quello del vecchio zio, il duca di Vigena, sono scolpiti a tratti magistrali, sono delineati colla sicurezza a cui ci ha abituati il forte commediografo napoletano.

Basta confrontare il tipo di madre del Bracco con quelli di altre madri che si trovano in romanzi o sulla scena, per vedere la superiorità di quello di Roberto Bracco.

Solo un tipo di madre, benchè di diverso carattere e sotto diverso aspetto, può dirsi scolpito con tanta sicurezza e con tanta nobiltà d'intento: ed è la *Mater dolorosa* di Gerolamo Rovetta. Maria d'Eleda del Rovetta rifulge essa pure di una grande idealità e spicca nobilmente dal quadro del romanzo, essa pure fa uno dei più grandi sacrifici che possa fare una madre verso una figlia: il sacrificio del suo amore.

Ma mentre Maria d'Eleda non può dimenti-

care qualche volta di essere moglie oltre che madre, la marchesa Claudia di Montefranco è soltanto madre, quindi la sua creatura è esclusivamente sua, al marito ormai non spetta alcun diritto: tesi assai ardita, che forma la principale originalità dell'opera di Bracco.

Donna Claudia di Montefranco è un carattere molto complesso, e nei quattro atti si hanno quattro diverse e distinte condizioni dello stesso carattere. È questa complessità del carattere, è l'idealità che deve spirare da tutta quell'anima vibrante di madre, che ne rendono assai difficile per un'attrice la completa e vera interpretazione. Bisogna che l'attrice sia una di quelle che *sentono*, che si trasfondono nel carattere così da vivere durante quelle tre ore di spettacolo la vita vera del personaggio, da restarne tutta compresa, tutta assorta.

Una delle nostre attrici più intelligenti e più studiose, Emma Gramatica, fa del personaggio di Claudia di Montefranco una delle sue creazioni più belle, più sentite.

Questa meravigliosa nostra attrice, che nella sua esile personcina contiene tanta intelligenza artistica e tanta forza di mezzi, si distingue in tutte le parti per una grande originalità d'interpretazione, dote che oggi non è piccola. Si ve-

dono tante attrici che vogliono imitare le regine del teatro di prosa, atteggiandosi a reginette. La originalità della Gramatica dipende da uno studio profondo che la fa penetrare nell'intimo concetto animatore del carattere, che la fa vivere della vita del personaggio che rappresenta.

In *Maternità* è sempre una donna dignitosa, fiera, di animo elevato e nobile.

Il volto velato al primo atto d'una tinta generale di tristezza, dopo aver compresa tutta l'abbiezione del marito, diventa quasi fisso in un'idea di odio e di vendetta; e alla fine del secondo atto, nella magnifica scena col marito, il suo corpo vibra tutto di sdegno e di fierezza, e il suo volto s'irradia della pura visione di maternità.

Al terzo atto Emma Gramatica cura ogni minimo particolare dandoci l'illusione di essere dinanzi a quella *stanza senza la quarta parete* che il Giacosa vorrebbe fosse la scena.

Quando, seduta accanto a Maurizio, ella conversa con lui, preparando il corredino per la sua futura creatura, di tanto in tanto interrompe il lavoro, e ora avvolge un ginocchio con una cuffietta, ora copre con essa una mano chiusa, aggiustandone coll'altra i nastrini e guardando amorevolmente quella cuffietta quasi immaginan-

do vedervi sotto una testina adorata. E poi quando vengono i bambini della contadina è un'accoglienza amorevole ch'ella fa loro, quasi fossero suoi figli, poi eccitandosi fra quei fanciulli, si sente la sua voce squillante e festosa che si allontana mentre scherza e corre con loro nel giardino. Ed in tutto l'atto ella colla massima naturalezza e spontaneità trasfonde in noi più di altre attrici tutta la poesia che il personaggio di donna Claudia contiene, e con una nota profondamente originale ne sa rivelare tutto il concetto ispiratore.

Concetto che si compie nell'ultimo atto, nell'idea fissa del suicidio, fino alla morte.

Se mi sono qui dilungato sull'interpretazione che di *Maternità* dà Emma Gramatica, è perchè merita debba esser reso grazie ad un'attrice quando sa trasfondere tanta vita ad un personaggio, che è la personificazione d'una idealità, da farci apprezzare tutta l'elevatezza di questo ideale, tutta la nobiltà del carattere.

Tornando alla commedia: una delle maggiori conquiste del pensiero moderno credo sia la distinzione del diritto morale da quello legale. Oggi numerosi spiriti eletti non si contentano della solita vita affarista, interessata, ma coltivano la mente dei nuovi ideali che abbelliscono di una

fioritura primaverile il concetto odierno della vita. Forti di queste idee superiori, sicuri di seguire l'unica retta via, innalzano a poco a poco lo spirito dalla misera vita sociale e da tutto ciò che sa di troppa prosa nella vita, e ripongono i loro più grandi sforzi nell'affrancarsi da ogni convenzionalismo per mirare solo al compimento della legge morale.

La marchesa Claudia di Montefranco è una di queste anime elette: ella si è affrancata da *ciò che dice il mondo* e si è tutta rivolta, tutta consacrata ad un ideale.

Donna Clara è risultato dei tempi nuovi: è un riflesso di quel nuovo idealismo verso cui l'uomo si sente ora attratto come da meta luminosa. E appare tutta l'indipendenza e la fierezza di quel carattere, dirimpetto al quale la legge, che reclamerebbe al marito i suoi diritti, non vale più: ciò che comanda l'azione, ciò che trascina la maggior parte del pubblico alla persuasione, è la legge morale.

È lo stesso concetto che informa un altro lavoro del nostro teatro drammatico contemporaneo: *Forte come la morte* del compianto Enrico Panzacchi. Non si può negare che se teatralmente questo lavoro non è riuscito, è pur sempre una pregevolissima opera letteraria di quella vera

anima d'artista che fu l'autore di *Lyrica* e di *Conferenze e discorsi.*

E forse per questa sua anima di vero artista egli s'era tanto affezionato al soggetto, che, ridotta per la scena una sua novella, prima forma del lavoro, e fatta rappresentare sotto il titolo: *A villa Giulia*, non si sgomentò della cattiva accoglienza del pubblico, ritoccò lo stesso lavoro e lo fece di nuovo rappresentare tre anni fa dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. Il lavoro cadde di nuovo, ma la critica non potè fare a meno di riconoscerne l'alta finalità.

Forte come la morte difende una tesi ardita e giuridicamente errata, ma moralmente sostenibile.... L'eterna triade: Lui, Lei e il terzo.... Ma il caso presentatoci è un caso particolare.

Lui ha un cattivo carattere, conduce una vita brillante; Lei è una povera donna sacrificata, che non trova conforti che nell'amante, un carattere nobile, uno spirito superiore. L'amante a poco a poco viene ad avere più diritti del marito su di Lei, giacchè il marito è indegno d'avere tale moglie, di possedere tale donna. E quando il marito vorrebbe far valere i suoi diritti, l'amante lo uccide, perchè il suo amore è forte come la morte, perchè egli, che solo sa comprendere quella donna, ha più diritti su di lei di chi non l'ama e non la comprende.

La nostra legislazione darebbe naturalmente torto all'amante ma chi veramente *sente* può negare la bellezza dell'idea animatrice, può disconoscere che è confortante vedere delle idee sostenute contro le convenzioni solite, discusse nell'ambito sereno di ideali elevati, al di sopra d'ogni legislazione, in un campo puramente morale?

È inutile gli avversari lo neghino: l'idealismo risorge; e il successo di *Maternità* ne è una prova convincente.

Col *Frutto acerbo* (1904) ritorniamo all'espressione vivace del lato ironico dell'ingegno di Roberto Bracco.

È una commedia brillante, formata da tre atti svelti, spumeggianti, dal linguaggio alquanto libero, sì da ricordare vecchie tradizioni del teatro italiano, riportate nell'ambiente moderno, essenzialmente moderno. Bracco infatti ha mostrato una volta di più il suo ingegno satirico in questa produzione soffusa di una leggerissima licenziosità: così da ritornare quasi con questo lavoro al genere del Machiavelli, del Cecchi, che segnò i primi passi della nostra gloriosa scena.

Tilde Ricchetti, una signora prossima alla trentina, durante un'assenza del marito dall'albergo ove ella alloggia a Sorrento, s'è lasciata pren-

dere dalla ingenua e un po' timida astuzia d'un giovanotto diciannovenne, Nino Lovigiani. Dopo aver commesso il fallo, appena partito Nino, essa riceve la visita del marito, inaspettata... e non molto gradita. Il Richetti le annuncia il fidanzamento di Bice, la sorella minore di Tilde. Tilde decide di partire per Napoli per impedire a sua sorella di « commettere la stessa sciocchezza madornale che ha commessa lei ».

Ed a Napoli, ove poi è raggiunta dal marito e da Nino, che hanno stretta fra loro una certa amicizia, ella mette a prova l'amore del fidanzato di sua sorella. Si veste degli abiti da collegiale di Bice e in tale *mise* riceve il fidanzato Gustavo Franchesi. Il Franchesi dimentica la fidanzata per questa nuova signorina, ch'egli crede una compagna di Bice ed alla quale svela i suoi entusiasmi: così scopre la leggerezza del suo preteso amore, e Tilde potrà rivelargli il suo stratagemma. Il Franchesi dovrà ritirarsi colle relative pive. Egli rompe quindi il fidanzamento con Bice, della quale finisce ad innamorarsi Nino. E Tilde, svelando l'amore di Nino per Bice, chiude la bocca al marito, che, un po' in ritardo, è stato preso da sospetti sulla fedeltà della moglie. Essa riesce a combinare il matrimonio dei due giovani, dando fine alla sua avventura con

un atto che dall'animo del marito toglie ogni minimo dubbio. Anzi il Richetti dirà a Nino, che crede abusare dell'ospitalità di Casa Richetti: « Ma che abusare! Questa è casa vostra: voi avete trovato in mia moglie una seconda madre ».

Da questi tre atti vivaci e scorrevoli, passiamo ai quattro atti densi, solidi, magistrali della *Piccola fonte.*

*
* *

Nell'opera letteraria di Roberto Bracco *La piccola fonte* (1905) e *I Fantasmi* (1906) rappresentano il grado più evoluto delle sue concezioni. Svolgimento, dialogo, progressione scenica, argomento, concetto informatore, tutto è così profondamente studiato così umanamente vero, che lo scopo dei lavori va oltre il significato del caso speciale e si eleva ad altissimo fine, ad espressione fortissima di uno sguardo complessivo, perspicace ed osservatore, su mille casi analoghi che si svolgono ogni giorno nella moderna società.

Per cui *La Piccola fonte* ed *I Fantasmi* hanno, direi quasi, un doppio significato, il concetto di

quei due lavori ha un doppio aspetto. Così il teatro di pensiero di Bracco raggiunge quell'alto scopo che va al di là dell'impressione scenica e che influisce sulla coscienza e nell'animo del pubblico, più che tutti i drammi simbolisti che vorrebbero raggiungere lo stesso fine. Entriamo così in uno stadio ancor più evoluto dell'arte di Bracco, che ci promette future e sempre nuove feste d'arte e di pensiero.

Perciò il racconto dell'azione di questi lavori non arriverà mai a darne un concetto preciso: essi sono affinati da troppe sfumature, da troppe delicatezze, che non si possono esprimere in una semplice narrazione. Ciò premesso, veniamo alla *Piccola fonte.*

Stefano Baldi è un poeta, che si crede d'ingegno superiore, senza esserlo. Accanto a Stefano è Teresa, sua moglie, una dolce creatura che lo idolatra e vive per lui solo, con amore intenso e cieca ammirazione. Ella sacrifica tutta sè stessa per amor suo, ed è felice di quei pochi istanti in cui il marito le parla delle sue opere letterarie e le sta accanto a discorrere; ella in quei momenti pende dal labbro di Stefano ed è raggiante della contentezza di lui, paga dell'ufficio di custode della felicità del marito, anche se quest'ufficio le imponga dei sacrifici morali e materiali.

Ma a Stefano sembra un giorno sia apparsa la grande fonte dell'ispirazione nella bellissima principessa Heller, che in realtà non è se non un'abile avventuriera. Egli riceve in casa sua la principessa una sera, dopo essere stato alla villa di lei, dove ha letto il suo ultimo lavoro dinanzi ad un pubblico di intellettuali. Tutto affascinato dalla bellezza della principessa egli non ha ora alcun pensiero di gratitudine per la buona Teresa, che, povera creatura, in quella visita non vede che un nuovo trionfo del marito, e per lui ne esulta.

Nella villa di Stefano vive anche Valentino, un gobbo mezzo parente e mezzo segretario suo. Valentino vede l'abisso verso cui s'incammina Stefano nella sua relazione colla principessa: egli soltanto comprende tutta la tenerezza, tutto l'affetto che è nell'animo, nel cuore di Teresa, e rimprovera Stefano delle umiliazioni che egli fa crudelmente soffrire alla buona creatura. Ma Stefano ormai è completamente assorto nell'adorazione cieca per quella che egli crede la grande alimentatrice del suo genio, mentre invece inaridisce la sua fantasia. E Teresa, che adora sempre suo marito, nonostante le umiliazioni e le lagrime sparse per causa sua, cerca di trovare almeno un cantuccio vicino al suo Stefano: ella non potrà mai avere l'intelligenza della princi-

pessa, ma almeno sarà sempre la affettuosa custode della sua casa, la fedele ed amorosa compagna dei suoi giorni. Ma Stefano giunge anche a mortificare crudelmente la povera Teresa, ed a colpire nel cuore di lei tutti i più delicati sentimenti. Stefano lascia perfino con indifferenza che Teresa metta in opera il proposito di ritornare presso sua madre, ora che anche lei, la povera moglie, comprende tutta la sua triste condizione e il disprezzo che l'opprime. Teresa, nella notte, lascia la villa dove ha trascorso tante ore di felicità.... Stefano si mette a lavorare, quando un lieve rumore dietro la porta principale della villa lo scuote; egli corre ad aprire: Teresa cade nelle sue braccia svenuta. Quando rinviene ella pronuncia delle parole senza senso: è diventata pazza!

Al terzo atto Teresa, nella sua tranquilla pazzia, che ha moti e parole quasi infantili, trascorre la sua vita accanto a Stefano. La principessa Heller s'è smascherata. L'ardita avventuriera viene a ritrovare Stefano, al quale partecipa la sua decisione di partire; essa gli propone di andare con lei: i loro due orgogli potrebbero rimanere accanto, associati: egli a casa non ha più che un povero essere incosciente. Stefano sta per cadere ancora nelle reti dell' avventuriera. Valen-

tino vede il crollo dell'ingegno del poeta, vede l'abisso verso cui egli va. E vorrebbe ritrarlo.... Ma che può far egli, povero essere inutile? Egli è vilipeso da Stefano, perchè questi, che ora soltanto ha compreso il tesoro perduto, ed ha riconosciuto quale fosse veramente la piccola fonte dell'ispirazione, cerca ancora l'energia, la fantasia, e trova la fonte inaridita, e vorrebbe rivolgersi al sorriso della sua vita, ma la vita gli ha tolto tutto, ed ogni cosa tace per lui. Dietro al rimorso, allo sconforto, alla disperazione egli prova un sentimento d'invidia: sì, egli invidia coloro per i quali la pazzia di Teresa ha qualche istante di tenuissima chiaroveggenza. Di quella pazzia Valentino sente tutta la tristezza, tutta la disperazione; ora trovandosi solo colla signora Teresa egli può dire a lei, che non comprende, ch' egli sì ha indovinato la sua bell'anima, il tesoro dei suoi affetti, e può rivelare dinanzi alla povera pazza quell' amicizia, forse quel sentimento vivissimo, che teneva sempre chiuso in sè e che Stefano ha svelato a lui stesso nel frugargli crudelmente l'anima. Egli è un essere reietto: egli si trova ora più vicino alla povera disgraziata, appunto perchè la sua disgrazia la fa ora essa pure un essere rietto. Dalla rovina di Stefano potrà nascere un po' di felicità per il

povero gobbo che ora si troverà solo accanto a Teresa: egli l'assisterà. Ma Teresa colla provvida incoscienza della sua pazzia eserciterà ancora la sua benefica influenza su Stefano.

È questa una visione teatrale originalissima, che non tutti hanno dimostrato di comprendere. L'ultimo atto fu molto discusso: pure io credo sia una delle cose più belle e più perfette che Roberto Bracco abbia mai scritto. Credo anzi che si possa dedurre la maggiore o minore intelligenza di un pubblico dal modo in cui è stato capito l'ultimo atto della *Piccola fonte*; con questo criterio si potrebbero chiamare intelligenti i pubblici di Milano, di Roma e di Napoli, che decretarono il trionfo con un crescente entusiasmo d'applausi.

Ricordo d'aver udito dire, dopo la prima rappresentazione del dramma, dato dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi al *Garibaldi* di Padova, che era peccato un lavoro così forte fosse guastato da una chiusa così debole. Avete capito? Guastato!

E non avevano capito quei tali che la bellezza del lavoro sta nella poesia che lo ispira. Non avevano capito che quella chiusa è un quadro geniale che rende più triste e più drammatica la morte di Teresa. Poichè la poesia, più che nel

personaggio di Stefano Baldi, è in Teresa. Non è la Poesia vera e propria come forma letteraria che sgorga dalla mente di Teresa: è invece la Poesia della piccola fonte dell'ispirazione, dell'amore intenso per l'essere ch'ella adora, è la squisita sensibilissima femminilità del suo cuore, della sua anima. In essa è la vera poesia. E Bracco lo dimostra in tutto il suo lavoro: Stefano non è il poeta geniale: si crede tale, ma non lo è; la sua mente vicino alla piccola fonte ha uno squarcio di poesia al primo atto, nella contemplazione del mare, ma quando quella ch'egli credeva fosse la grande fonte dell'ispirazione lo ha attirato ed esaurito, egli ricade nel nulla, e l'ispirazione inaridisce....

E Teresa è tutta poesia; vi è un'inconscia poesia anche nella sua pazzia: la sua mente smarrita sembra rivedere il passato attraverso un velo, il velo dell'oblio presente, e ricorda ancora ciò che del passato più l'aveva impressionata: la dolcezza della compagnia del marito, la canzone del vecchio pescatore, l' *abito bello* che rappresenta la data della catastrofe. È poesia squisitamente femminile il concetto del dramma: la più umile donna è indispensabile all'uomo più orgoglioso. È tutta la bellezza d'un'anima femminile che emana dalla buona e tenera Teresa, è tutto il fascino e la

simpatia che una vera amica esercita su noi, che fecero dire all'Oietti, al banchetto dato a Roma in onore dell' autore della *Piccola fonte*: « non si festeggia oggi Roberto Bracco, ma la tenera Teresa della *Piccola fonte*, che è un po' nell'anima di tutti e in fondo al cuore di quelli che pensano e lavorano ».

Nell'ultimo atto della *Piccola fonte* è una scena magnifica fra Stefano e Valentino, il gobbo filosofo, una delle più forti creature di Roberto Bracco. In quella scena si esplica il dialogo finissimo che mette a nudo la divergenza psicologica che induce Stefano ad invidiare l' anima umile del gobbo. Stefano dice a Valentino: « Io t' invidio per quello che sarai domani e per quello che sei stato sinora. Eri un deforme, ma sapevi di esserlo. Eri un debole, ma sapevi di esserlo. Eri il mio servo, ma te ne accontentavi ». Tutta la condizione infelice del megalomane sta in queste parole: Stefano invidia a Valentino quell'umiltà d'animo che lo ha fatto affine all'animo di Teresa e per la quale egli ne ha compreso il grande dolore e tutta la bontà.

Poi al riapparire della *piccola fonte* ora inaridita Stefano di nuovo le si avvicina comprendendo come l'unica salvezza sarebbe in lei, nella buona e umile Teresa. E s' illude, lì accanto a

lei, di poter un giorno ritrovare la piccola fonte, spera forse che la mente di Teresa si ridesti nella felicità della casa: spera forse di poter riavere la dolce, amorosa compagna della sua vita che egli aveva disconosciuta: e stanco, abbattuto dalle lotte interne, dal cumulo di sentimenti che l'hanno sconvolto, egli chiude gli occhi come addormentandosi in un sogno di felicità. Stefano s'addormenta davvero d'un sonno riparatore.

Teresa depone l'abito bello sulle sue ginocchia, va verso il mare, attratta come da una suggestione infantile. E col suo sacrificio essa avrà eternamente legato il cuore, l'anima di Stefano alla piccola fonte, anche se non esisterà più sulla terra, ma perchè esisterà sempre nella memoria.

Ella si sacrifica forse inconsciamente, forse per una di quelle strane chiaroveggenze della follia per la quale essa ritiene necessario il sacrificio della sua persona. Valentino ha detto: « le persone migliori muoiono forse appunto per esercitare su noi da lontano quell' influenza benefica a cui durante la loro vita ci ribellammo ».

Buona parte dei nostri pubblici non si contenta di udire il grido di Valentino che chiama disperatamente Stefano, e che è come l'annunziatore della morte: ma vorrebbe vedere la disperazione di Stefano, il destarsi del poeta a tutta

la realtà. Certi spettatori non sono soddisfatti di una chiusa dove devono lavorare un po' col proprio pensiero per prevedere la fine, anche se questa fine è logica; e vorrebbero il lieto fine, o il finale drammatico colle lagrime sulla scena, e possibilmente anche il cadavere. E non comprendono tutta la soave poesia che emana da quella scena di chiusa.

Non è angoscioso il prevedere quel risveglio alla realtà di Stefano, e il veder scendere la tela sul quadro di pace in cui il poeta s'è addormentato e forse sogna un sogno di felicità e di speranza, mentre il soffio della morte passa improvvisamente sulla scena?

Bracco così ha chiuso un lavoro forte da vero artista, senza fare concessioni alle esigenze di quella parte del pubblico che non apprezza il valore letterario o artistico di un' opera, ma ricerca soltanto l' effetto, l' impressione completa, banale, della gioia o del dolore. Bracco ha dimostrato una volta di più di comprendere quanto la poesia e l' idealità siano sempre le forze più belle e più pure che reggono e che sanno ispirare tutte le manifestazioni dell'ingegno nel campo dell'arte: come poesia e idealità sono le forze più belle e più pure della vita.

Ed egli sempre a questo concetto ispirò la fine di tutti i suoi lavori.

Ricordate l'ultima scena di *Maschere*, cui incombe la fatale necessità, che si presenta spesso nella vita, di nascondere i sentimenti sotto una maschera d' indifferenza? E la fine del quarto atto di *Maternità*, l' ultimo tragico episodio di una vita santificata dal sacrificio e dalla lotta contro ogni bassezza? E, più di tutte, ricordate l'ultima scena del terzo atto di *Sperduti nel buio*, di una tristezza così sconsolata nella sua semplicità?

In *Notte di neve* (1906) ritroviamo un quadretto di vita del popolo nel genere di *Don Pietro Caruso*, in Salvatore uno di quei caratteri strani, dove la lealtà spontanea dell' animo è soffocata dalle tendenze dell' ambiente vizioso e corrotto in mezzo a cui egli è sorto. Lo riconosce egli stesso questo suo carattere strano: egli è stato educato in un collegio a spese della madre, che fu una donna perduta, ma l'educazione superficiale è quasi scomparsa con quella sua vita d'abbrutimento e di vizio. Egli ha lasciato la madre, nauseato dalla vita infame che conduceva, ed ha rifiutato da lei una borsa di denaro ch' ella gli voleva dare.

Salvatore vive ora con Graziella, una tenera creatura che lo ama e che egli ha amato follemente, traendola dal fango di una vita disono-

rante. Egli conduce con lei una vita di miseria, senza lavoro, perchè è incapace di energia, di sforzo continuato. Di notte, mentre i compagni della sua mala vita d' un tempo passano al di fuori cantando brutte canzoni alludenti al passato di Graziella, la madre viene nella misera dimora del figlio. Essa porta un sacco di carbone che lascia cadere a terra. Il figlio ancora non le perdona, anche se ella ha cercato di espiare la vita passata con un una vita di sofferenza e di miseria. Stefano lascia partire la madre che ritornerà alle sofferenze, alla miseria.

Graziella nel sacco lasciato dalla vecchia trova una borsa di denaro: è la borsa che un giorno Salvatore ha rifiutato: egli non la vuole nemmeno oggi. Ma Graziella lo scongiura di tener quei denari che possono essere provvidenziale aiuto per quando, presto assai, nascerà una loro creaturina.... Allora Salvatore si ribella, abbandona Graziella gridando che vuol esser libero, che vuol darsi ancora alla mala vita. Lascia il denaro a Graziella, e fugge via.

La madre ritorna alla misera stanza del figlio; le due donne, rimaste sole e unite dall' amore intenso verso la stessa persona, cercano assieme la morte. Chiudono ermeticamente la porta ed attendono, attizzando i carboni.

Questo drammetto fu dato dalla compagnia dell'*Argentina*, cui Bracco volle affidare un lavoro suo nel primo anno di vita del teatro stabile romano. Segna però nell' opera dell' autore una breve interruzione, un riposo nell'ascensione del suo ingegno verso le alte vette del dramma di pensiero.

Ed eccoci finalmente all'ultimo lavoro di Bracco: *I fantasmi* (1906).

Raimondo Artuni è un medico di grande fama. Condannato alla morte, essendo affetto da tisi, egli lascerà ai discepoli una sua opera, frutto di lunghi studi sulla sua stessa malattia: egli affiderà il manoscritto al più caro degli allievi. Però più della tisi lo tormenta un sentimento indomabile di gelosia verso sua moglie Giulia. È questa una donna affettuosa, devota, fedele, che soffre della pena del marito, e non risente rancore contro di lui per la continua tortura cui egli sottopone il suo animo, ma invece indulgenza e pietà per chi la fa penare per averla troppo amata. E la tristezza nella casa del maestro è ancora più gravosa per la continua inquietitudine, per la continua ansia che lo opprime. Lui vivo sua moglie è stata un modello di fedeltà, ma quando egli non sarà più, la vita la ri-

prenderà con le sue seduzioni, con le sue lusinghe: ella non gli rimarrà fedele dopo la morte. Essa promette la fedeltà, ma egli teme sempre e vede negli stessi suoi discepoli gli avversari, coloro che gli sopravviveranno e arderanno d'amore.

Quando egli sta per affidare agli allievi l'opera sua egli comprende che a loro *che vivranno* egli lascierà anche l' oggetto del suo culto, del suo tormento, sua moglie. Egli si rivolge per ciò al suo allievo prediletto, Luciano Marnieri. Questi, un giovane intelligente un carattere chiuso di solitario, nutre in silenzio un grande, ardente amore per la moglie del maestro. Raimondo indaga nell'animo del giovane, che cerca giustificare il suo contegno, e intuisce la verità.

Nel suo cieco sentimento di gelosia, che ingigantisce all'avvicinarsi della morte, egli svela a Giulia l'amore di quel giovane, che vuol partire per allontanarsi da lei, ma che un giorno potrebbe ugualmente essere un pericolo per lei, per la fedeltà ch' ella ha promesso al marito. E Giulia ancora promette: ella fonderà un ospizio per le vedove indigenti, in quest'opera di pietà ella impiegherà tutto il suo tempo, tutta la sua attività. Ma ciò non basta a Raimondo. Egli vuole ch' ella gli giuri la fedeltà eterna. Giulia si ribella: la fedeltà non è cosa che si debba le-

gare con giuramento, con esso non si lega un'anima. Raimondo è più che mai agitato; Giulia disperatamente gli chiede ch'egli la uccida: così ella gli sarà eternamente fedele. Ma egli non sa ucciderla; morirà in pace se ella gli saprà mentire: « mentiscimi bene, mentiscimi bene! » Raimondo è ancora l'innamorato ardente, cieco, forsennato.

Al terzo atto Raimondo Artuni è morto da due anni. Giulia attende ai preparativi per l'istituzione dell'ospizio per le vedove. Manlio Ardensi, un discepolo di Raimondo, viene a parlare con lei intorno al discorso ch'egli terrà all'Università per l'inaugurazione del busto del maestro, in una solenne commemorazione. Egli vorrebbe accennare nel suo discorso alla vedova Artuni, al concetto informatore dell' ospizio. Ma Giulia non vuole: ella andrà soltanto a deporre sul busto un mazzo di fiori da lei raccolti. Poi la signora Marnieri, madre di Luciano, viene da Giulia per cercare di commuoverla. Suo figlio ama la signora Giulia come un pazzo, il suo amore è un silenzioso martirio, che può condurlo alla tomba. La signora Marnieri si dimostra in questa scena la valida custode del figlio, amorosa difenditrice di lui: per bocca della madre parla in un linguaggio soavissimo l'amore tenace

e distruttore del giovane. Giulia non cede, ma nel suo animo rimane la tragica lotta fra il fantasma del passato che le incombe pesantemente ed il dolore, il martirio della sua vita. Ella permette però alla signora Marnieri di ritornare qualche volta da lei. È già un passo: la vita le ha sorriso lontanamente in una vaga promessa. Ed ora di nuovo il fantasma del defunto la strappa a quello dell'assente: il vecchio servo di Raimondo, che è rimasto presso di lei dopo la morte del padrone, entra col mazzo di fiori che ella deve andare a porre dinanzi al busto del marito.

Al quarto atto siamo nell'ospizio fondato da Giulia. Originalissimo è l'ambiente, il quadro dove s'agita l'ultima lotta nell'animo di Giulia. Fra diversissimi tipi di vedove ci appare Giulia. Ella ora è maggiormente attratta da Gilberta Mirelli, una giovane vedova che è legata al suo caro defunto da un dolcissimo ricordo, da un volontario legame d'affetti e di memorie, non da un nodo costringente e gravoso. Giulia ammira con un sorriso di malinconia sulle labbra e con un po' d'invidia nell'animo la forza di quell'amore, di quell'affetto grande che sopravvive alla morte, mutato in un culto devoto e spontaneamente sorto nel cuore della vedova. È forte il contrasto della serenità di Gilberta colla tormen-

tosa pena di Giulia. Ma Gilberta dovrà lasciare l'ospizio, ella ora entrerà in possesso di una piccola sostanza, per cui uscirà dalla casa delle vedove.

Luciano è venuto presso all'ospizio, e s'aggira sconvolto e con aspetto strano attorno alla casa, cercando di avere un colloquio con Giulia. La signora Marnieri sopraggiunge per tentare un ultimo passo. È l'ultima lotta fra i due fantasmi. E questa lotta diviene spasimo atroce nell'animo di Giulia. Da un lato la vita che le sorride, dall'altro una catena che la lega. La signora Marnieri sta per vincere in nome del figlio: Luciano partirà, per una spedizione che non avrà ritorno, se Giulia non acconsente di unirsi a lui. Giulia cede. La signora Marnieri esce: il figlio attenderà fuori Giulia. Ma, appena rimasta sola, è ancora il fantasma del morto che appare più che mai imperioso a Giulia. È una scena profonda di psicologia e di studio d'anime. Giulia non può sottrarsi a quell'ambiente. Gilberta Mirelli le appare ancora colla serenità e la calma del suo grande amore. Giulia sta per uscire dall'ospizio. Ma sulla soglia sente il peso della catena che la lega, vede il fantasma del morto che grava con tutto il peso su di lei, ed affranta, vinta ella cade a terra, mormorando dispe-

ratamente in mezzo ai singhiozzi: « Non posso, non posso!... » Luciano andrà alla morte: il fantasma del defunto ha vinto apparendo nella sua intera forza e con tutto il suo grave peso d'oltretomba.

Se *La piccola fonte* è il dramma dell'ambizione e dell'umiltà, dell'egoismo e dell'amore eterno, *I Fantasmi* sono semplicemente il dramma della gelosia, della gelosia feroce, egoistica (un'altra forma di egoismo maschile posta dinanzi all'oppressione della donna) che fa sentire il suo doloroso peso anche al di là della vita. Giulia non ha mai amato veramente: la fedeltà per il marito era fatta di gratitudine, « che è il sentimento che meno somiglia all'amore ». Dopo la morte del marito con severa forza tragica incombe su lei il fantasma dell'amore di Luciano. E Raimondo Artuni stesso, nella sua irragionevole gelosia, ha destato quel fantasma, che parla a Giulia, nei due ultimi atti, un linguaggio poetico, attingendo forza dall'affetto di una madre. Tanto più grande e più bella risulta l'immagine di questo amore, dinanzi alla pietà ed al ridestarsi della femminilità di Giulia, dinanzi alla disperazione, al dolore della signora Marnieri.

*
* *

Abbiamo scorso così l'opera letteraria di Roberto Bracco, tanto diversa nelle sue due espressioni. Ma ora atteniamoci a quella parte di essa che l'Autore stesso predilige e che forma più diretto oggetto dei suoi sforzi e del nostro studio. Questo lato dell'opera letteraria di Bracco credo rappresenti, frammezzo all'opera letteraria di tutti gli autori drammatici che seguono al giorno d'oggi questo nuovo indirizzo di pensiero e d'idee, ciò che vi può essere di più completo, di più moderno.

Bracco è infatti autore essenzialmente moderno, consono ai tempi moderni per l'aspirazione tutta di bellezza, di purezza, di ideale ond'è compresa la sua opera, aspirazione verso più giuste comprensioni della vita, verso concetti maggiormente morali e verso finalità più elevate, da raggiungere con nobili fatiche e con profondo studio persuasivo.

Quindi la sua opera non mira a impossibili rivendicazioni, che alle volte se pur chiamate così tali non sono, perchè... nulla hanno da rivendicare, ma mira piuttosto alla rivendicazione

vera dello spirito e dell'animo, che oggi cerca affrancarsi da tutte le pastoie e da tutte le reti che sino ad ora gli hanno inceppato una libera esplicazione. Quindi il suo Ideale è Ideale puro e nobile, Ideale che è amore di verità, di bellezza, di sincerità: un Ideale, che con la forza della sua ragion d'essere fa apparire tanto più vuote ed utopistiche certe vane teorie, fatte per l'applauso del volgo, che certuni vorrebbero sulla scena, mentre sotto la parola *Ideale* mascherano l'egoismo e l'interesse.

E analizziamo l'Ideale dell'opera di Bracco.

Esso sta nella bellezza dell'amore forte ed ardito, vittorioso, dominatore, fondato sulla sincerità e sulla lealtà, cieco, devoto fino al sacrificio di noi stessi. Quest'amore nella persona di Teresa Baldi abbiamo visto assumere la più bella e più forte espressione, una delle più forti espressioni che abbia mai avuto sulla scena. Quella poetica pazzia, non meno reale per quanto poetica, che continua ancora la benefica influenza che il cuore di Teresa aveva esercitato durante la sua vita vera, è una delle più belle forme dell'amore, una delle più belle lodi alla forza di questo vero *moto dell'anima*, intenso, perenne perfino nel dolore, perfino nell'umiliazione, perfino di là della vita. Poi è l'amore di madre che

abbiamo visto assurgere alla sua più bella significazione in *Maternità*, un amore fatto anche questo tutto di sacrificio, indipendente e fiero nel suo disprezzo per ogni convenzionalismo e per ogni viltà. È la mancanza di questa forza d'animo e di questo amore che ci fa apparire ancor più tristi e dolorosi i tre quadri di *Sperduti nel buio.*

E l'Ideale di Bracco sta ancora nel suo sentimento femministico. Ho detto come egli sia uno squisito femminista, nel senso più bello e più elevato della parola: credo dover insistere su quest'argomento per dimostrare una delle caratteristiche prevalenti nei lavori del nostro autore.

Non stolte e antipatiche rivendicazioni egli vuole per la donna: la donna deve rimanere al suo posto accanto all'uomo, la donna deve essere donna innanzi tutto. E come tale essa deve riacquistare interamente il suo ufficio, dev'essere libera, ma non indipendente: essa deve ottenere il suo posto di consigliatrice, di consolatrice, di ispiratrice, e a questo posto ella deve aspirare, deve sentire in sè tutto il diritto di aspirare.

Roberto Bracco dimostra questo aspetto femministico del suo temperamento, della sua indole di scrittore ora colla sommissione, ora coll'energico ardimento delle sue donne: lo dimostra sem-

pre coll'alta poesia che emana da esse. Una poesia ispirata anche da donne, che, come la Nannina dell'ultimo atto del *Diritto di vivere*, sono già sulla strada del vizio, ma pure conservano tutta la delicatezza dei loro affetti, tutta la sensibilità dei loro cuori. Sono queste delicatezze, queste sfumature che fanno emanare una straordinaria forza di simpatia dalle sue creature. La donna dei suoi drammi può essere forte o debole, ma è sempre creatura nobilissima; ora la nobiltà dell'animo si esterna con la forza ribelle di donna Claudia di Montefranco, ora con la devota ed umile sommissione di Teresa Baldi. A cominciare da *Una donna* fino all'ultimo suo lavoro abbiamo sempre trovato in Bracco delle donne di forza e d'energia, se non sempre nell'espressione dei sentimenti, almeno nella forza e nella tenacia dell'amore: creature di vita e d'azione, di verità e di poesia.

È questa un'altra delle ragioni per cui egli è autore essenzialmente moderno. Oggi il problema della donna interessa straordinariamente noi tutti e quanti sentono veramente il bisogno di quella forza consigliatrice, di quell'energia benefica che la donna può dare all'uomo e che può spingere a grandi ardimenti e ispirare elevate idealità.

Chi veramente comprende la missione più ele-

vata e più nobile a cui può essere chiamata una donna, il principio donde viene ogni sentimento ed ogni affetto di amante, di moglie, di madre, non potrà non esser grato a Roberto Bracco, che così nobilmente sostiene tale missione, tale principio.

« Io non sono — egli dice in un volumetto pubblicato l'anno scorso e che contiene due conversazioni feministe (1)—io non sono tra coloro che vedrebbero, senza malinconia e senza rimpianto, la donna assumere atteggiamenti mascolini e sostituire squame d'acciaio ai fluttuanti veli di cui il pudore la cinge e la copre, e che il vento della tempesta sconvolge e il zeffiro della primavera carezza e solleva appena. Nè sono tra coloro che si convincono della potenzialità virile della mente e delle fibre femminee, mediante la famosa statistica del peso specifico dei cervelli.... E neppure sono tra coloro che, dalla grande legge dell'uguaglianza dei due sessi, germogliata dal san-simonismo, derivano la legge essiccante che li sopprime tutti e due e che abolisce il dolce sorriso femminile creato, soprattutto, per l'amore. Ma io credo che questo sorriso ridiventerà luminoso e benefico, scevro di rancori e di tristezza angosciosa, solamente il giorno in cui la donna non si troverà più in condizioni inferiori in co-

(1) *Nel mondo della donna* — Voghera, 1906.

spetto dell'uomo, e non dovrà più chiedere a lui il permesso di agire, di agitarsi, di nudrirsi, di vivere, di amare. »

Per l'energia di volontà di donna Claudia di Montefranco qualche critico chiamò l'Autore un audace. Audace sì, ma di quell'audacia che è un sano ardimento contro quanto è convenzione, pregiudizio, tradizione, in nome della Verità, della Giustizia, della Morale: audacia che è dote propria soltanto delle anime forti e volonterose, audacia che è nobiltà e rettitudine di sentire e di pensare. Ma tali audacie non possono che spaventare le anime grette e piccine, attaccate a quanto è vecchio e tradizionale, non chi sente e vuole la verità, ed oggi in tali audacie vede la preparazione e l'espressione di quanto in avvenire sarà riconosciuto come retto e come giusto.

I critici avversari hanno attribuito ben altre colpe a Roberto Bracco, e non si sono contentati di accusarlo d'audacia in un tono che lo designava come un inutile sognatore....

Essi hanno fatto strazio specialmente di due fra le sue creature più nobili: Donna Claudia di *Maternità* e Teresa della *Piccola fonte*.

Sono queste invece, a parer mio, due creature meritevoli di un culto.

*
* *

È frase invalsa in alcuni critici, devoti feticisti di vecchie e convenzionali maniere, il dire che il teatro odierno reca sulla scena dei casi patologici od anormali. E s'incolpano gli autori di soverchia esagerazione nelle forme del dolore e dell'amore, esagerazione che, secondo i suddetti critici, porta ad un grado quasi patologico l'espressione dei sentimenti.

Non mi faccio certamente paladino di creazioni che più che forme d'arte sono veri casi di patologia, studiati negli ospedali o nei manicomi. Ma altro è caso di morbosità, altro è aspirazione ardimentosa di un essere verso un fine cui mira con tutte le forze, con tutte le energie.

A proposito di *Maternità* e della *Piccola fonte* non mancarono anche contro Bracco le accuse di aver creato degli esseri patologici. Credo che quest'accusa, che fu lanciata da alcuni critici, derivi da un'inesatta comprensione della vita moderna, da un errato concetto di questa, e di tutta la sua complessa, e spesso triste, realtà. Si vollero vedere, in certi ardimenti di concetti e di teorie morali, in certe lotte di coscienze e d'anime, dei casi anormali di esaltazione o di mor-

bosità. Lo ammetto: nella vita le anime forti, indipendenti da massime e da dogmi, disposte ad ardire e a combattere, sono poche, ma ci sono; ciò vuol dire che la fierezza, la nobiltà dell'animo non sono doti impossibili o proprie di esseri morbosi.... Così nell'accusa furono coinvolti gli autori nostri che meglio comprendono la nobiltà dell'arte e che con una recitazione naturale, spontanea dànno ai personaggi un' interpretazione passionale, per quanto realmente semplice e sincera.

Oggi sulla scena si piange e si soffre, non si fingono le lagrime o il dolore. A questo si giunse per concorde sforzo di autori e di attori, che demolirono tutto il gretto e volgare convenzionalismo della scena. Sforzo nobilissimo che raggiunse il suo scopo: darci, cioè, un'immagine reale della vita moderna.

Potremo dire che la vita d'oggi è complèssa ed assai triste per questa complessità che spinge le anime ad *ardire* e *volere*, e poi spesso le fa cadere vittime dei loro ardimenti, della loro volontà. Si potrà dire che l'*aurea simplicitas* del buon tempo antico, senza tante complicazioni di sentimentalismi, di dubbi, di lotte, era più sana per lo spirito. Ma non si potrà negare che noi sulla scena vogliamo l'immagine, che ci farà soffrire

e penare, ma che almeno potremo dire reale e sincera. E da questo intenso desiderio di analisi psicologica, che oggi l'animo nostro sente irresistibile, deriva una maggiore sensibilità negli attori, una più estesa versatilità alle varie interpretazioni, che fa passare l'attore attraverso alle più diverse figurazioni sceniche lasciando in tutte un'impronta diversa, originale.

Patologia! S'è gridato dagli avversari contro attori ed autori. E non hanno compresa la verità. Psicologia e verità e non patologia ed anormalità. Psicologia e verità in donna Claudia di Montefranco e in Teresa Baldi del Bracco. Gli avversari in quelle due donne non hanno voluto vedere che un morboso affetto di madre e un caso di pazzia.... Non compresero come in donna Claudia si personificasse il più alto significato della maternità, come in essa fosse la più nobile fierezza d'un'anima femminile, che si ribella sdegnosa alla bassezza, che vive unicamente per la futura creatura *tutta sua*, giacchè il marito non è più degno d'esser padre; non compresero come in Teresa Baldi fosse tutta la poesia e la tenerezza d'un cuore di donna offeso nel modo più atroce nel suo più forte affetto, inconsciamente buona e benefica anche nella pazzia.

E perchè quei critici non avevano compreso

tutta la sottile psicologia dell'anima di donna Claudia di Montefranco si sfogarono dicendo che era una creatura anormale, affetta da mania morbosa.... Ma essi insultavano così quei due caratteri di donne, se non si potesse notare che l'ardita fierezza dell'una, la devota umiltà dell'altra sono sentimenti superiori ad ogni insulto di coloro che tali sentimenti non sanno comprendere.

Infatti sono due sentimenti che possono dare l'espressione ideale della elevazione dell'anima femminile.

Ma gli avversari vogliono vedere sulla scena le anime quiete, che vegetano: non si curano dei nuovi orizzonti che lo spirito umano va ricercando in una graduale ascensione.

Chè se proprio voi, eterni odiatori di quelle creature che fanno piangere e soffrire, di quelle creature d'arte che sulla scena portano la vita in tutta la sua verità, con tutte le sue speranze e le sue delusioni, le sue gioie e i suoi dolori, voleste vedere sulla scena anime che si piegassero docili al destino, ritornate al romanticismo all'acqua di rose o alla vana retorica del secolo scorso. E accontentatevi pure della pedestre rappresentazione di caratteri che smussano i loro angoli per non dispiacervi, ma lasciate che noi plaudiamo alla rappresentazione di caratteri ori-

ginali e forti che hanno nell'animo e nella mente ardimenti di passioni o energie d'idee. A noi pare d'essere più accanto alla vita.

*
* *

Dove l'arte di Bracco assurge ad una straordinaria forza e ad uno strano fascino di espressione è nei contrasti.

Abbiamo già notato il contrasto di *Sperduti nel buio*, dove il secondo atto è inserito in mezzo agli altri due, pur essendo così diverso d'ambiente e di contenuto, ma formante cogli altri una connessione che dà più efficace risalto al concetto del dramma.

Ma i contrasti, che in *Sperduti nel buio* raggiungono il massimo grado di espressione, sono trattati con mano da maestro in tutta l'opera letteraria di Roberto Bracco. Le prime agili, brillanti scene di *Maternità* sono seguite nell'atto stesso, e specialmente negli altri, da scene drammatiche, talvolta di una forza tragica. Sotto la vivacità delle prime scene si asconde la preparazione del dramma.

Così sono i contrasti della vita: la tristezza è in fondo alla gioia, la lagrima segue alla risata. In tali aspetti diversi della vita si rivela l'anima

umana; nei contrasti sono certe luci d'anime che rivelano il loro fondo e i loro sinceri impulsi, improvvisamente.

In *Smorfie umane*, un volume di novelle del Bracco, tale raro pregio della sua arte si estrinseca in modo da ottenere effetti efficacissimi.

Nella prima parte della novella *La lotta*, ad esempio, è descritta, in un paesaggio pieno di luce e di sole, a Casamicciola, una scena fra due amanti, una profumatissima scena tutta vezzi, tutta moine, con un dialogo dolcissimo, fatto di paroline carezzevoli e appassionate: è un idillio donde emana la freschezza e l'entusiasmo di due giovani esistenze innamorate. L'azione della seconda parte della novella ha luogo nello stesso giorno, dopochè un terremoto fortissimo ha sconvolto l'isola d'Ischia; allo sfondo ridente e soleggiato succede uno sfondo di dolore e di desolata tristezza. Giù in una voragine, che lo sconvolgimento tellurico ha formato, si ritrovano la donnina elegante ed un vecchione che serviva di modello alle signorine inglesi... molto mature, che s'innamoravano della sua testa da frate. Lui, l'amante, è rimasto vittima del disastro.... Il terrore della morte unisce nella stessa ansia le anime dei due sopravvissuti. E quando fino a loro giunge rumor di gente, le due voci si fondono

nello stesso grido disperato. Ma non si può salvarli tutti e due: la scala che scenderà nella fossa non potrà servire che ad una sola persona, poi tutto il rottame cadrà non reggendo più oltre allo sforzo. Allora fra i due s'impegna una lotta crudele, feroce, che mette a nudo il fondo delle loro anime; il terrore della morte li rende vili, essi lottano accanitamente, ciascuno per la propria esistenza. Il vecchione riesce infine a vincere la donna, maltrattandola e percuotendola: sale quindi all'aperto, mentre la voragine si chiude con un crollo.

È tutta un contrasto quella novella, così oppostamente diversa nelle sue parti. Dalla briosa vivacità della prima scena d'amore si passa alla tragica brutalità dell'ultimo quadro con una grande efficacia di descrizione, fatta con una penna che si vale di pochissimi tratti per raggiungere una grande forza espressiva.

Nello stesso volume è un'altra novella di gran pregio: *Il neonato.*

Un ladro, dopo aver commesso di notte una grassazione in una deserta località di Napoli, sorprende una donna, che sta per nascondere un misero essere vivo, frutto della sua colpa, presso un giardino pubblico, condannandolo volontariamente alla morte. E il ladro, in un im-

provviso impeto di compassione e di generosità redarguisce la madre, raccoglie la piccola creatura in fasce, la porta alla propria moglie, che non ha mai potuto avere un figlio e che « quando si sentirà chiamare mammà, poveretta, sarà contenta. »

È un raggio di tenerezza e di bontà che tocca l'animo del ladro, e che svela un sentimento che non avremmo potuto prevedere in lui. L'atto improvviso getta una luce strana sul carattere originale del ladro, uno di quei caratteri che hanno tanti punti di contatto con quelli di Don Pietro Caruso e di Salvatore in *Notte di neve.* Sono caratteri ed anime che il Bracco ha studiato dal vero nella svariatissima vita della città di luce e d'ombra, di fasto e di miseria ov'egli dimora.

E dinanzi a questi personaggi di Roberto Bracco che svelano il dualismo del carattere, che l'ambiente e la condizione d'esistenza hanno creato in loro, stanno i personaggi suoi che dimostrano la maggior forza e la maggior unità indomabile di carattere. Egli può certo vantarsi, come pochi lo possono, di aver creato dei caratteri meravigliosi per forza e per deciso contorno di linee.

Sia rispondenti ad un fine d'ironia, sia sorti da uno studio preciso d'anime o di condizioni

morali, essi sono desunti da un'osservazione precisa della vita vera. Certi tipi creati dal Bracco hanno talmente precisi i contorni, talmente determinati i tratti caratteristici, direi quasi anche le linee fisionomiche, che non potrei paragonarli che a certi quadri del Lembach, ammirevoli nella loro evidenza, nella loro solidità, dove ogni linea è decisa, netta, non evanescente e incerta per trascuratezza di fattura e indeterminatezza d'immaginazione. Soltanto una mente d'artista austero ed energico, soltanto una mano ferma e sicura di sè potevano creare dei ritratti che tanto risplendessero di verità.

Così non vi pare che la testa enigmatica di Don Pietro Caruso, dall'occhio severo e penetrante nella bonarietà del volto, potrebbe ricordare uno di quegli studi di testa che il Lembach con energia di tratti e di linee fermava sulla tela con tale efficacia espressiva da rivelare l'anima e da dare l'impressione della vita stessa?

Se in pochi tratti Roberto Bracco ha saputo scolpire dei veri tipi nei suoi lavori d'ambiente napoletano, con non minore efficacia egli ha saputo scolpire i tipi del suo teatro ironico e brillante. Ma dove veramente tutta la forza dell'arte di Bracco si rivela colla maggior efficacia è nel dare vita ai caratteri dei suoi drammi di pensiero.

Nel *Trionfo*, che abbiamo visto segnare una data importantissima nella storia del teatro italiano, l'analisi delle anime, il dibattito delle idee, la lotta per un fine supremo d'arte appare tanto più evidente per la saldissima struttura dei personaggi. Lucio Saffi, un tipo di sognatore, d'idealista platonico, è figura precisamente delineata, una figura che dall'ambiente ritrae ancora maggior forza e colorito. Lucio è accanto a Nora, la fanciulla devota ch'egli attira a sè e illude, e che poi lo tradisce in un impeto naturale, quasi per una forza fatale che trae tutti gli esseri; Lucio è accanto allo scultore Giovanni, il positivista convinto e persuaso della brutalità dell'amore, è accanto alla bonaria figura di Don Paolo, così spontanea e pur così diversa da certe solite figure di preti, è accanto a due giovani esistenze che comprendono con tutto l'entusiasmo della loro età la forza dell'amore giovanile, e questo entusiasmo irradiano intorno a loro. Lucio Saffi, ciecamente illuso e vagante in un mondo di sogni, sembra una di quelle menti allucinate da pretese rinnovazioni sociali, che per l'inconsistenza di base dei loro concetti e per l'irragionevolezza del punto di partenza vagheranno sempre nel campo delle idee, senza poterle mai applicare alla pratica.

Figure di tutti i tempi, ma tanto comuni ai giorni nostri, in cui tanti illusi predicano per ideali che s'accorgeranno di non poter attuare quando la realtà avrà loro tolto ogni velo dagli occhi.

La figura di Lucio Saffi è scossa da una improvvisa grande forza drammatica al crollo dei sogni, dinanzi alla realtà che appare a lui d'un tratto, interamente, dinanzi alla scomparsa di quella ch'egli credeva la vera felicità, dinanzi al trionfo di quell'amore ch'egli prima diceva poter esistere soltanto nella mente e nell'anima, credendo di avere in sè la forza per farlo tacere nel corpo. Il risveglio dell'illuso è tanto più brutale: egli non ha voluto essere fra coloro che nell'amore sanno apprezzare... il giusto mezzo, in lui la carne brutalmente si risveglia nella gelosia e nel rimpianto ed ora tanto più lo terrà schiavo quanto più egli aveva creduto d'averla fatta schiava.

Così pure Caterina Nemi di *Tragedie dell'anima* è una delle più forti creature del teatro. Dal cupo dolore, pieno di rimpianti, del primo atto, al ritorno ultimo al marito, ch'ella ha sempre amato al di sopra di tutti, frammezzo alle più crudeli angosce del suo essere combattuto da un dubbio crudele, agitato da un'ansia incessante si esplica il tormento di quell'anima in pena.

Così Antonio Altieri del *Diritto di vivere*, così Nunzio e Paolina di *Sperduti nel buio*, e, pur contenuti nel breve ambito d'un atto, il duca di Vallenza e Livia Blanchardt.

Ho già detto come donna Claudia di Montefranco sia una delle creature più complete di Roberto Bracco nell'analisi dei suoi quattro diversi, ma legatissimi, momenti psicologici.

Nella *Piccola fonte* poi Bracco ha creato quattro caratteri, che sono ciò che di più umano e di più vivo si possa immaginare.

Stefano Baldi è il superuomo d'oggi, che vuole illudere sè stesso d'essere superiore agli altri, mentre per questa sua illusione ne è tanto inferiore: è il superuomo che si lascia guidare ed ingannare dalle creature più ignobili, disprezzando egoisticamente il beneficio dei buoni e degli umili, che dà esca al proprio orgoglio prestando fede agli elogi degli esseri pure orgogliosi: è il superuomo d'oggi che sotto il giro ricercato delle frasi cerca nascondere l'aridità della fantasia e l'impotenza del pensiero. Stefano Baldi è la satira di quel tipo di superuomo così comune, di quella mania di grandezza e di fama che acceca spesso anche coloro che forse per altra via sarebbero giunti a dimostrare d'essere *qualcosa*.

Rimpetto a Stefano sta l'altro orgoglio, quello dell'avventuriera, che si fa credere una principessa e si gonfia dell'amicizia di un intellettuale, che è rimasta affascinata ed abbagliata dal luccichio dell'orpello ch'essa crede oro, e che riluce nelle parole gonfie ma vuote di lui. Meralda è la donna in cui, demolito il piedestallo sul quale il suo e gli orgogli altrui l'avevano innalzata, si rivela tutta una bassa natura d'avventuriera.

E dinanzi ai due orgogli, tanto più grandi, tanto superiori agli altri per la loro stessa debolezza, per la loro umiltà, più veri e più commoventi nel contrasto, sono i due esseri disprezzati, abbandonati, vilipesi, che il dolore e la sorte comune unisce in un solo sentimento di compassione e d'amicizia: la donna più devota, più modesta, più buona, più innamorata, anche quando il suo amore venga disconosciuto, l'uomo infelice che nella sua umiltà è un filosofo, il povero gobbo disprezzato che nella sua anima tanto soffre e dolora. Raramente sulla scena l'orgoglio e l'umiltà si trovarono di fronte in un contrasto così efficace, così vero, così commovente.

E per provare la maestria dell'ingegno di Bracco nello scolpire questi caratteri, nel dar vita alle creature del suo pensiero, basterebbe ricordare il tipo della principessa Heller. Essa appare in

due scene soltanto, ma bastevoli per delinearla all'occhio dello spettatore o del lettore. Dopo la scena del secondo atto si è già compresa quella donna, e sappiamo già quanto orgoglio e quanta nullità siano nel suo animo.

In quella scena Stefano e Meralda si trovano soli dopo aver umiliato la povera Teresa, nella loro cieca e crudele incoscienza di esseri vani e superbi; in quella scena i due orgogli si trovano di fronte, le due nullità si scoprono nel dialogo e nell'azione:

STEFANO

...Io, per mio conto, dico bensì alla donna: — Se tu vieni a porre dei limiti alla mia indipendenza o a segnare alle mie azioni un confine che non sia quello del trionfo incondizionato, io ti respingo; ma se vieni ad alimentare con la tua sensibilità squisita la mia fantasia o a cercare in me la molecola che, proveniente da Dio o dal fango, è sacra, comunque, alla continuità delle cose terrene, oh! allora che tu sii la benvenuta! Io t'aspettavo — le dico — mia gentile ospite preziosa, e finchè mia saprai essere, non ti avvedrai forse neppure della legge ineluttabile che mi eleva al di sopra di te!

MERALDA

Ebbene...

(con un piccolo sospiro)

la più completa donna che voi abbiate conosciuta non vi chiede di più.

(*Lascia cadere il suo fazzoletto*)

STEFANO

(*per raccoglierlo mette un ginocchio a terra, indugiando in quell'atteggiamento*).

E il più tiero uomo in cui voi vi siete imbattuta è ai vostri piedi.

MERALDA

Per averne almeno l'illusione ho fatto cadere il mio fazzoletto.

STEFANQ

Io, per averne il pretesto, l'ho raccolto....

(*Glie lo porge*)

E poi ancora verso la fine della scena è la stessa successione di parole fra i due esseri che sono così vicini nella loro illusione, e che sotto il dialogo fiorito non ascondono alcuna idea elevata, ma semplicemente la vanità dei loro orgogli, momentaneamente beati nell'illusione.

Nei *Fantasmi* è ancora l' uomo egoista rimpetto alla donna buona, devota, oppressa. E nel

nuovo contrasto anche sullo spettatore, come sulla buona tormentata Giulia, grava il fantasma del morto, come se ancora risuonasse sulla scena il lamento, il pianto del suo cuore ciecamente, gelosamente innamorato.

Un'attrice, fra le più note della nostra scena di prosa, mi disse una volta che le donne di Bracco sono le creature cui ella più volentieri dà nuova vita. E ciò per tutta la bellezza, per tutta l'elevatezza, la volontà, la sicurezza di carattere ch'esse in sè contengono.

Nè è da meravigliarsi con ciò che nel mondo comico i lavori di Bracco siano oggi fra i più ricercati e studiati.

Perchè allora in questi ultimi anni si recitarono così poco *La fine dell'amore*, *Tragedie dell'anima*, *Il diritto di vivere*, *Il trionfo*? La ragione sta tutta nei pubblici. È l'eterna storia del pubblico italiano, che, per quell'innato spirito denigratore di quanto è nostro vanto, che soltanto oggi accenna a diminuire, accorre in maggior numero alle prime rappresentazioni di lavori d'oltr'alpe, avido di nuove commedie, fe-

lice quando vede sul cartellone delle compagnie un elenco di dieci o dodici novità.

Ma quando abbiamo un patrimonio di commedie che può vittoriosamente competere con qualunque teatro drammatico estero, e dimostrare così spesso la superiorità idealistica dei nostri scrittori, perchè correr dietro alle più insulse novità francesi? Sono realmente benemeriti della nostra scena di prosa i capocomici che ora hanno ripreso a recitare alcuni di quei lavori, troppo presto dimenticati, dei nostri più noti scrittori. È certo che continuando a lottare si potrà vincere.

Infatti il pubblico, se non sempre s' agita e s'anima per i nuovi ideali che scuotono ora la vita intellettuale, s'interessa alle nuove lotte, e accorre più volentieri, da qualche anno a questa parte, a quelle memorande serate artistiche, in cui per la prima volta ad un pubblico si presenta, nella sua bella veste fatta di poesia e di ardimento, uno degli ultimi lavori di Roberto Bracco. È un buon indizio.

Ed è pure buon indizio che, sebbene offese nel vivo, le anime più meschine e più inerti, che si nascondono, quando non prevalgono, frammezzo agli spettatori, prestino interesse alla lotta delle idee, al dibattito delle passioni e dei sentimenti.

Una sera, ad una rappresentazione della *Piccola fonte*, osservavo il pubblico, mentre sulla scena Ruggero Ruggeri e Lyda Borelli cesellavano il dialogo dei due egoisti, delle due vanità, al terzo atto. Frammezzo a quel pubblico vedevo molti di quegli egoisti e di quei vanitosi che, nel fondo del loro animo, si dovevano sentire colpiti direttamente da quella confessione di egoismo e di nullità.

Vedevo un pubblicista, che amici compiacenti e ancor più vuoti di lui facevano passare per un'alta intelligenza: un essere formato di apparenze e di gonfiature, e che di reale non aveva che la pretesa di essere un grand'uomo. Vedevo più in là un letterato fallito, un signore che aveva detto un giorno che se il giuoco non l'avesse preso « colle sue grandi emozioni » si sarebbe dedicato alla letteratura, poichè avrebbe avuto una grande disposizione per scrivere. Vedevo un giovanotto che s'atteggiava a conquistatore, e che sembrava in costante ammirazione di sè stesso, illudendosi che tutte le donne, dalla più umile sartina alla più gran dama, passando per tutte le svariate ed infinite categorie femminili, dovessero rimanere colpite dalla sua bellezza e cadere ai suoi piedi. Ed allontanando lo sguardo dai miei vicini, vedevo un numero grande di illusi... e di illuse.

Ma neppur uno di loro tradiva nel volto i sentimenti che provava nel sentirsi toccato dal dialogo della scena; qualcuno vi prestava attenzione con un ironico sorriso sulle labbra, un sorriso che doveva far capire al pubblico che essi pure compiangevano Stefano e Meralda.... Gli altri forse non comprendevano la finezza di quel dialogo.

Così è spesso: il pubblico non si conosce o non si ravvisa. Accade sovente come a quel tale che, dinanzi alla condotta di Raimondo nella *Crisi* del Praga, si sdegnava per la debolezza e la viltà di quell'uomo « impossibile » senza accorgersi che un esempio di quel carattere egli stesso poteva averlo fra persone che lo riguardavano molto da vicino....

Non vi è volta che Roberto Bracco non tocchi persone od idee meschine. Ciò perchè egli odia quanto è piccineria, quanto è viltà.

E colla sua aspirazione a cose belle ed elevate egli ha saputo dar vita a creature che sono tanto più moderne quanto più riflettono le aspirazioni, gli ideali di coloro che vogliono affrancarsi e sollevarsi al di sopra di quanto è tradizione e volgarità. Egli ha posto sulla scena creature che per la forza dell'amore e della devozione vanno *al di là della vita*, creature cui ci si affeziona sempre più ogni volta che s'incontrano, creature

che appunto per la bellezza delle loro anime e dei loro caratteri diventano degne di venerazione, non solo d'ammirazione. Egli ha dato vita a creature che sono tanto più interessanti e più care perchè sentiamo in esse un po' di noi stessi, un po' della vita di tutti i giorni, perchè vediamo nei loro dolori un po' dei nostri dolori, nelle loro pene un po' delle pene che si ritrovano dappertutto, come risponde Valentino alla domanda della signora Teresa: « Dove mi hai incontrata? » — « Un po' dovunque, credo. »

Ed è per questa bellezza delle sue creature, è per la vivacità e la multiformità del suo ingegno, è per la nobiltà delle sue creazioni, che a Roberto Bracco siamo tutti un po' affezionati, noi poveri idealisti, perchè nella visione d'arte dell'autore napoletano vediamo riprodursi il nostro sogno, la nostra aspirazione, nelle lotte ch'egli combatte vediamo un po' della lotta che noi combattiamo e vorremmo poter sempre combattere. È per noi una festa ogni volta che la nostra scena di prosa si arricchisce di uno dei suoi lavori. È un passo di più verso la verità, verso la sincerità.

Chissà che un giorno tali lotte di pensiero e d'idee non raggiungano completo quel risultato, che oggi ci compiacciamo di credere non troppo lontano?

Francesco de Curel

Il Teatro di Fede

Fra le molte personalità drammatiche della Francia moderna (spesso più grandi *personalità* che grandi *persone*) Francesco de Curel occupa certamente uno dei primi posti. Il gran mondo parigino non ha voluto sempre riconoscerlo: eppure è questo il fatto. Però a Francesco de Curel procurò sempre la più alta considerazione degli intenditori la sua opera letteraria, una serie di lavori drammatici ardui di problemi, battaglieri propugnatori di nuove idee, di moderni concetti.

Frammezzo alla solida costruzione delle commedie del Lemaitre, alla vivace sconnessione dei quadri del Lavedan, frammezzo alla tragica fatalità dei drammi dell'Hervieu, e al seducente, dolcissimo sentimentalismo delle commedie del Donnay, frammezzo agli aspri, rigidi episodi di vita moderna del Bernstein, e al roseo, giocondo ottimismo del Capus, con una nota del tutto

personale, che non ha alcuno dei caratteri degli altri autori francesi, si stacca l'opera drammatica di Francesco de Curel, per quell' originale concezione d'idee, per quel dibattito di concetti, che formano le note caratteristiche del suo teatro.

Parlando del nostro Butti ebbi già occasione di citare il de Curel. Ed infatti dello scrittore italiano egli ha le stesse doti profonde di ragionamento e di logica. Nell' autore dei *Fossiles* e della *Nouvelle idole* si potrà trovare qualche influenza di Enrico Becque; ma che importa quando tali influenze derivano da un così luminoso ingegno, le cui doti si ritrovano nel de Curel, quasi *La Parigina* ed *I corvi* fossero stati i primi ardimenti che prepararono quelli dell'oggi?

Nei lavori del de Curel la tesi è presentata di profilo, facendone scorgere tutti i lati, conducendo lo spettatore a poco a poco alla conclusione voluta, persuadendolo. È la negazione della fede che conduce alla fede, è la negazione di un principio morale o scientifico che conduce al riconoscimento di questo stesso principio. In ciò credo stia la sua maggior somiglianza col Butti.

Nelle lunghe peregrinazioni dei copioni dei suoi primi lavori si ritrovano le solite vicende delle opere misconosciute di ingegni ribelli. *L'en-*

vers d' une sainte, che fu il suo primo lavoro rappresentato, peregrinò di direzione in direzione dei principali teatri parigini, e fu da tutti rifiutato.

Ma certamente! Non poteva essere che un esaltato chi scriveva un lavoro di tal fatta, sconvolgente l'ordine naturale delle cose. Come mai il pubblico avrebbe potuto tollerare un lavoro dove si andava contro la corrente naturale del pensiero? Come mai si sarebbe potuto rappresentare, in un momento in cui il positivismo era in auge, in un momento in cui questo indirizzo filosofico andava acquistando sempre nuovi adepti fra coloro che rifuggivano da inceppanti, servili catene, che credevano di ritrovare nei nuovi dogmi la parola consolatrice e ne restavano abbagliati, senza intravedere il vuoto che era celato dietro a quell'apparente bagliore, senza poter indovinare la tenebrosa oscurità nella quale si sarebbero potuti trovare un giorno? Come mai, in mezzo ad un pubblico che negava Dio, la vita eterna, la Fede, si poteva rappresentare un lavoro che voleva dimostrare la necessità d' una fede come guida dell'anima?

In tempi andati si era creduto che le fiaccole della vera fede avessero alimentato i roghi sui quali erano stati distrutti i corpi di alcuni ribelli

pensatori, che non avevano avuto altra colpa se non di ricercare la verità al di fuori dei vincoli inceppanti di pregiudizi e di false credenze: e non s'erano invece accorti tutti i ciechi di quei tempi che quelle fiaccole apportatrici di luce erano sopravvissute ai roghi collo spirito di quei martiri della Verità. In un secondo movimento di reazione la scienza ufficiale, stabilendo una nuova èra di dogmatismo contrapposta alla prima, aveva proclamato il trionfo della materia, e credeva d'aver convinto ed avvinto tutti gli ingegni *ben pensanti*. Ma chi ancora vedeva soltanto nella vera fede la vera salvezza aveva tenuta accesa la fiaccola della Verità e della Fede. I positivisti videro quelle fiammelle vaganti, ma non vi fecero caso e non ne ebbero timore; così le fiaccole, tenute deste da pochi volonterosi, si moltiplicarono. Oggi hanno acceso il fuoco della nuova fede che va sicura verso la vittoria.

Ma non precorriamo: questa dev'essere storia dell'oggi.

E se oggi il problema massimo della verità è discusso sulla scena, se oggi per la libertà dell'anima e per l'Ideale si lotta alla ribalta, in quei tempi sarebbe stato un rischio assurdo il voler recare sulla scena un lavoro che difendesse la fede. Sarebbe stato un rischio per il direttore

del teatro e per l'autore, un'offesa al gusto imperante del pubblico.

Becque era stato un novatore, un precursore di altri tempi, che si era azzardato di svecchiare il teatro dalla *routine* del romanticismo. Ma non si era ancora toccato il problema della fede e dell'anima. Coll'*Envers d'une sainte* il de Curel azzardava il passo pericoloso.

All'Antoine, l'intelligente fondatore del *Théâtre libre*, e non meno intelligente attore, che occupa ora l'alta carica di direttore del secondo teatro sovvenzionato dal governo francese, spettò il merito di lanciare il primo lavoro del de Curel.

L'Antoine aveva ricevuto, a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro, tre copioni firmati da tre diversi autori. S'intitolavano *La figurante*, *L'amour brode*, *L'envers d'une sainte*, rispettivamente dei signori Windel, Waterneau e de Curel. Dei tre lavori egli rimase entusiasta e ne scrisse agli autori. La lettera da lui mandata al de Curel ebbe risposta: lo si ringraziava per gli elogi fatti ai tre lavori, giacchè erano tutti del de Curel, che era ricorso a quel mezzo per farli leggere tutti all'Antoine. L'Antoine disse ad un critico di non aver mai perdonato a sè stesso di non essersi accorto che i tre lavori fossero dello stesso autore.

L'intelligente ed ardita iniziativa dell'Antoine conduceva nel 1892 alla prima rappresentazione dell' *Envers d'une sainte.* Il *Théâtre libre* acquistava un nuovo merito, il suo direttore un nuovo plauso dagli intelligenti.

*
* *

Giulia Renaudin si è ritirata in un convento non per ragioni religiose o per vocazione, ma per ragioni di coscienza, che l' hanno indotta a condannare sè stessa ad una vita di sacrificio e di solitudine. Ella ha amato suo cugino, Enrico Laval, il quale l'ha un giorno abbandonata per sposare un' altra donna che aveva conosciuto a Parigi. Giulia ha odiato questa donna che le ha rapito il cuore dell'amato, l'ha odiata a tal punto da aver quasi commesso un delitto contro Giovanna, la moglie di Enrico Laval; durante una passeggiata Giulia ha tentato di far cadere la cugina in un burrone: non vi è riuscita, ma Giovanna, incinta, ha abortito. Giovanna, è un'anima generosa, e, pur essendo la sola persona che abbia compreso l'intenzione criminosa dell' atto di Giulia, ha taciuto. Giulia per espiare la sua colpa e per cercare un conforto al disperato amore

per Enrico si è ritirata nel convento, lasciando sole la madre e la sorella.

Dopo diciotto anni ella esce dal convento e ritorna presso le due donne che aveva lasciato. Ha saputo che Enrico è morto: egli aveva sempre udito parlare di lei, negli anni scorsi, come di una santa: dunque la memoria di lei l'avrà seguito fino alla tomba come la memoria delle persone più care e venerate. Poichè Giulia nel convento è stata davvero come una santa. E nella preghiera ella trovava il conforto alle sue pene, anche se la sua anima fin dall'infanzia non aveva mai avuta alcuna speciale inclinazione per l'ascetismo, il raccoglimento, la preghiera. In convento nella preghiera ella aveva cercato un aiuto... «Mai non ho pensato ad Enrico che pregando, ma ahimè! non ho mai pregato senza pensare a lui...». Ed ora che Giulia nel convento ha condotto una vita esemplare, s'è formata d'attorno una fama di santa, che le ha conservato fino all'estremo tutta l'ammirazione, tutta la stima di Enrico: ella può uscire dal convento, perchè ha espiato. Giulia interroga tutti coloro che hanno assistito Enrico nelle sue ultime ore, e vuole sentire da questo e da quello come egli l'abbia sempre chiamata «una santa», l'abbia sempre stimata, fino all'ultimo giorno. Ora la sua

felicità sta tutta lì: nella venerazione che Enrico ha conservato per lei fino alla morte. Quand'ecco Giovanna le scopre che per togliere a suo marito ogni rimorso per aver abbandonata la cugina, ella gli ha rivelato il tentato delitto di Giulia. L'odio di Giulia si ridesta, più forte e crudele che mai, a questa rivelazione. Giovanna le ha tolto dinanzi ad Enrico quell'aureola di santità e di venerazione ch'ella si è meritata in diciotto anni di reclusione nel convento. A che è valso il sacrificio di quei lunghi anni di espiazione, se Enrico è morto forse maledicendola? Giulia è ora assetata di vendetta, e nel suo cieco furore colpisce anche le anime più innocenti. Enrico ha lasciato una figlia, Cristina, che è fidanzata ad un bravo giovinotto, Giorgio Pierrard. Giulia svia l'amore di Cristina, togliendole dal cuore ogni sentimento affettuoso, e invasandola di mania religiosa, con arte diabolica. Alla rovina del sogno di felicità di Giorgio e di Cristina segue la disperazione della madre. Ma Giulia non è ancora soddisfatta: ella continuerà ad infuriare colla sua cieca, quasi istintiva ira vendicatrice.

Senonchè dalla bocca di Cristina Giulia apprende un giorno le ultime parole di Enrico: egli non l'ha mai maledetta, anzi ha detto morendo

che pensava sempre a lei. Enrico ha rivolto quelle parole a Cristina, raccomandandole di amare Giulia come una figlia ama sua madre. Venendo a sapere ciò dalla bocca di Cristina Giulia prova un grande turbamento. La sua anima si muta d'improvviso: all'odio, all'ira succede il rimorso. Il rimorso, il dolore ora la tengono piegata, oppressa, quasi senza volontà. Ella rientrerà nel convento; ha un nuovo delitto da espiare, e forse soltanto nella preghiera, soltanto nella fede, ella potrà ritrovare quella pace verso cui ora la sua anima aspira, in un nuovo strazio di dolore e di rimorsi.

Questo il lavoro del de Curel, un lavoro scrupolosamente studiato, che rivelò ai pochi che seppero allora comprenderne tutta la profondità di pensiero, tutto il sapiente studio d'anime, un ingegno non comune di pensatore e di novatore, un ingegno che avrebbe certamente dato molto al teatro francese, dopo quel promettente esordio. Infatti l'analisi dell'anima di Giulia Renaudin, nelle varie fasi di santità e di malvagia violenza è d'una rara sottigliezza di studio, e di una evidenza tale da poter dirsi osservata veramente nella vita reale.

L'ingegno del de Curel e la sua abilità di pen-

satore e di novatore s'affermano più che mai nei *Fossiles* (1892).

Roberto, l' ultimo dei Chantemelle, è condannato: un male che non perdona lo conduce lentamente alla tomba: con lui si arresterà la discendenza della famiglia. Sua sorella Clara e il vecchio duca padre vedono fatalmente estinguersi il nome dei Chantemelle. Una damigella di compagnia, Elena Vatrin, è stata amante di Roberto ed ha avuto da lui un figlio. Il frutto della colpa potrebbe oggi continuare la discendenza dell'antica famiglia: Elena potrebbe sposare Roberto ed il fanciullo potrebbe essere adottato. Ma Elena non ha avuto per amante soltanto Roberto, ma anche il duca padre. Clara lo sa, e vorrebbe impedire il matrimonio; ella supplica Roberto: « Non sposare Elena ! ». Ma quando il duca le svela che Roberto ha avuto un figlio da Elena, lo sdegno di Clara cede dinanzi al sentimento prevalente dell'orgoglio della famiglia e del nome.

Roberto, sposata Elena, cerca di prolungare la sua misera vita andando a Nizza. La donna che egli ama, e che ora è sua moglie, cerca di assicurare l'avvenire a sè ed al figlio. Roberto promette di affidare a lei la tutela del fanciullo, che sarà sempre suo: «...Il figlio è della madre». Ma

Clara ed il duca si ribellano: essi vogliono il fanciullo. Roberto dice: « Il fanciullo è mio ». « Nostro » dice il duca. Il dramma qui in una scena violenta d'ira assurge a vera potenza tragica per la forza dei sentimenti che si trovano in antagonismo. A Roberto è stato ora rivelato che Elena fu posseduta un tempo anche da suo padre. Il duca gli ha lasciato sposare Elena perchè voleva continuata la dinastia; ora gli proibisce di allontanare dalla casa dei Chantemelle un figlio acquistato a costo di un così grande sacrificio. Dietro all' orgoglio dei Chantemelle appare tutta la loro abiezione: tutto è infamia, tutto è inganno e bassezza. La vecchia duchessa, cui s'è svelata d'un tratto tanta infamia, ne ha orrore, ma neppur essa sa reagire. In mezzo a tanta viltà l' animo di Roberto è illuminato da un raggio di luce: il fanciullo è intatto, ormai la famiglia si stringerà attorno a lui, attendendo la morte di Roberto: questa arrecherà un po' di pace in mezzo a quelle anime sconvolte, attorno a quel fanciullo, nel quale ormai si concentrano tutti gli affetti, tutte le cure della famiglia. Roberto parte per il vecchio castello degli avi: lì attenderà la morte.

Coi *Fossiles* il de Curel ha svelato interamente tutta la forza d'autore drammatico che è in lui,

e che già s'era rivelata nell'*Envers d'une sainte*; più ancora si notano in lui le qualità di pensatore, che poi si confermano nel *Repas du lion*, nella *Nouvelle idole*, nella *Fille sauvage*.

Nell'*Invitée* (1893) è la storia di una fiera anima di donna, che ha abbandonato il marito dopo averlo amato pazzamente, e ciò per avere scoperto il tradimento di lui. Dopo vari anni di lontananza essa ritorna alla sua casa, invitata dal marito ad andare presso di lui. Egli l'ha dimenticata ed ha accanto a sè una nuova compagna alla sua vita; le sue figliuole, che sotto la guida di un tale padre non hanno certo guadagnato in educazione ed in bontà, non hanno un pensiero per la loro vera madre. In questa donna, se nessun sentimento sopravvive per l'uomo che un tempo è stato suo compagno nella vita ed è ancora suo marito, se nessun inutile sdegno la anima contro quella che ha usurpato il posto che sarebbe spettato a lei in quella casa, si ridesta invece il sentimento materno. La sua famiglia è vissuta senza di lei, ma ella in fondo è sempre madre ed oggi desidera il bene delle sue figlie. La prende il rimorso, poichè oggi si vede dimenticata e sconosciuta dalle figliuole, e vede per loro incerto, oscuro, infelice l'avvenire.

Ella ripartirà: il marito rimarrà fra le illusioni e le delusioni accanto alla sua attuale amante. Ma le figliuole partiranno colla madre. Come moglie essa è sempre la donna delusa, ma la voce del dovere di madre si è fatta sentire in lei. Tutto in lei è ormai silenzio, tutto intorno è oscuro, ignoto: soltanto un forte istinto materno l'ha spinta a prendere una decisione, che forse arrecherà un po' di bene alle sue creature. Anna de Grécourt se ne va lasciando in noi la stessa impressione di nobiltà d'animo e di rettitudine di carattere che aveva destato al suo primo apparire sulla scena e nel rivelarci la sua triste condizione.

Colla *Figurante* (1896) Francesco de Curel ha scritto un'altra deliziosa commedia, ma, come poi nell'*Amour brode*, egli si stacca dal vero indirizzo della commedia che è battaglia ardita di idee e di teorie.

Teodoro de Moineville, bel tipo di paleontologo illustre, pacifica indole di scienziato « in cerca di ossa mastodontiche », arguto e scettico filosofo sulla vita di famiglia, sa l'errore che ha commesso collo sposare una donna molto più giovane di lui e ne sopporta tutte le conseguenze. Infatti sua moglie lo tradisce con Enrico di Renneval, un deputato molto in vista: ed egli pru-

dentemente tace e lascia fare.... Accanto al vecchio paleontologo vive una sua pupilla e nipote Francesca. Essa è innamorata di Enrico e conosce pure il legame dei due amanti a danno dello zio. Francesca ha rubato a sua zia una lettera in cui Elena scriveva all'amante che a lui sarebbe occorsa una moglie, ma una moglie che *avesse figurato* un giorno come «la signora del deputato influente» e quanto prima del ministro. Elena consigliava ciò ad Enrico a patto di non rinunciare ad alcuno dei suoi diritti d'amante, e perchè egli avesse una moglie soltanto *in apparenza*. Francesca acconsentirebbe ad occupare il posto di *figurante* accanto al deputato influente.

Il matrimonio viene deciso per consenso di tutti, e Francesca si ritrova nel secondo atto sposa... *onoraria* di Enrico di Renneval, il quale già tocca davvicino il portafoglio degli affari esteri. Durante i tre mesi della nuova vita coniugale di Enrico, Teodoro de Moineville ha trattenuto sua moglie in campagna, col pretesto di un accesso di gotta. Nel frattempo Enrico non ha mai toccato sua moglie; soltanto dopo questi tre mesi egli cerca di forzare la consegna, ma invano. Intanto Elena ritorna ad Enrico, sempre come l'amante di una volta. Ella è certa di vincere. Le due donne si trovano di fronte, tutte

e due forti di un diritto innanzi ad uomo che le desidera, ma che si sente più che mai attratto dal fascino della dolce creatura cui si è legato per tutta la vita. A Francesca spetterà la vittoria. Il paleontologo condurrà seco la moglie in viaggio, per andar a vedere delle ossa di mastodonte; i due sposi rimarranno soli ad amarsi....

L'amour brode (1896) ebbe poco successo: esso pure si stacca alquanto dal nostro argomento. Ha un bellissimo dialogo, pieno di finezze e di sfumature. L'argomento è una storia d'amore: non bisogna scherzare troppo coll'amore, perchè il giuoco è pericoloso e può compromettere la nostra felicità.

Nel *Repas du lion* (1897) ritroviamo quelle qualità di scrittore idealista che avevamo cominciato a vedere nell'autore dell'*Envers d'une sainte*, e che si erano rivelate completamente nei *Fossiles*.

Giovanni de Sancy da piccino, un po' per incosciente sventatezza di fanciullo, un po' per ira contro l'opificio che turba la pace ed il silenzio della foresta, ha aperto la chiudenda d'un ruscello ed ha inondato la miniera del vicino. Nell'invasione precipitosa e ruinosa delle acque un uomo è stato travolto dalla corrente, ed è

rimasto affogato in una delle gallerie. Questo fatto segnerà tutto un indirizzo d'idee e d'azione nella vita di Giovanni: il morto sarà sempre presente nella sua memoria. Egli si dedica al bene delle classi operaie ed esplica tutta la sua attività per il sollievo dei miseri. A tale opera egli concorre colla predicazione.

Nei circoli cattolici Giovanni de Sancy, che è un cristiano convinto, coopera colla parola e cogli scritti a sostenere gli operai, ad ottenere il loro benessere ed il loro elevamento materiale ed intellettuale. Ma dopo lungo tempo questa sua predicazione ha recato gli effetti ch'egli sperava? La sua opera è stata veramente proficua? E per ottenere lo scopo ricercato è quella la via migliore? Tutta la sua opera non è forse riuscita che a procurargli una gran fama di oratore cattolico, di parlatore: ma quest'utile è venuto a lui stesso, non a coloro ai quali egli voleva recar giovamento. Egli finisce per intuire la verità, e il dubbio lo coglie tanto più crudelmente quando egli vede l'effetto pratico della condotta di suo cognato, Giorgio Boussard, direttore della miniera.

Giorgio Boussard è dedito alla stessa opera di bene di Giovanni de Sancy. Ma egli cerca di raggiungere il suo scopo in un altro modo: non

predica, agisce. E la sua opera d'azione contro quella di predicazione e di parole di Giovanni riesce ad uno scopo diretto. Giovanni lo comprende: egli ora seguirà la via del cognato. Ma lo farà per adempiere al voto che ha fatto a sè stesso, lo farà per riflessione come fu tutta riflessione il suo apostolato di parole, non agirà per un vero sentimento di carità. Egli va dinanzi agli operai, espone i suoi dubbi, indica la nuova via, per mezzo di una parabola: spiega loro come d'ora in poi egli si renderà utile alla loro causa: essi, rispetto a lui, saranno come gli sciacalli cui per nutrirsi bastavano gli avanzi del leone. Ma gli operai sotto questo nuovo aspetto non lo riconoscono più per loro difensore; egli non sarà più il loro compagno. E faranno come gli sciacalli della nota parabola; quando il leone invecchiato non potè più provvedere al loro nutrimento, essi congiurarono di assalire il re degli animali e di divorarlo vivo. Così gli operai gli si faranno contro e sopraffaranno colui che un tempo era stato la loro guida. Giorgio Boussard e Giovanni Sancy cadranno l'uno dopo l'altro, vittime della rivolta.

Il problema sociale nel *Repas du lion* ha uno svolgimento efficacissimo: esso fu impostato sulla scena con grande abilità drammatica.

L'ingegno sempre originale del de Curel passa dalla trattazione d'un problema religioso o morale alla trattazione d'un problema sociale, come nel *Repas du lion*, o scientifico e religioso nello stesso tempo, come nella *Nouvelle idole* (1899). Questo lavoro è l'unico che abbia dato in Italia un po' di notorietà al nome del de Curel. Ermete Zacconi ha fatto del personaggio del dottore Alberto Donnat una delle sue creazioni più geniali.

Il dottore Alberto Donnat è una illustrazione della scienza medica. Ma ora su di lui pende minacciosa un'inchiesta giudiziaria. Lo si è accusato d'essersi servito di alcuni malati come soggetti d'esperimenti. Egli però conserva la sua calma; sa che la mancanza di prove convincenti dimostrerà la sua innocenza: s'egli ha fatto veramente qualche esperimento per provare l'efficacia di nuovi rimedi, lo ha fatto su soggetti ch'erano gia irremissibilmente condannati alla morte, lo ha fatto perchè è convinto che i suoi esperimenti non potranno che recare un grande utile all'umanità; e per alcune persone di cui egli anticipava di poco la morte egli avrebbe potuto ottenere in avvenire la salvezza di intere generazioni.

Un giorno Antonietta, una giovinetta che egli

ha in cura, viene come al solito a farsi visitare dal dottore. Essa è tisica all'ultimo grado, e il Donnat, sapendola irrimediabilmente condannata si è valso dell'organismo di Antonietta per far un esperimento sul cancro, inoculandole la terribile malattia. Quand'ecco esaminandola, per uno di quegli strani misteri che s'ascondono nella vita umana, egli s'accorge che Antonietta è guarita dalla tubercolosi. Dunque egli s'era ingannato: ella non era perduta, oppure uno strano destino ha voluto arrestare la malattia in quella giovane creatura... Ed egli le ha inoculato il cancro! La situazione è qui altamente drammatica. Il dottor Donnat è un positivista, e colla sua mente di scienziato filosofeggiante va ricercando una giustificazione, almeno una circostanza attenuante al rimorso che l'assale. Perchè non vi potrebbero essere delle vittime per il bene dell'umanità? Perchè non sarebbe possibile che alcune creature divenissero salvatrici del genere umano sacrificando sè stesse per il progresso della scienza ed il bene del prossimo? E la società non dovrebbe avere il culto, un culto profondo, quasi un'idolatria, per queste vittime? Ma sua moglie lo richiama dalle divagazioni alla realtà delle cose; ella gli presenta tutto l'orrore della sua attuale situazione: egli, di propria vo-

lontà, non poteva sacrificare che la propria vita, non la vita altrui. Ed ora egli sente orrore di quanto ha commesso. Donnat prende una decisione: sacrificherà sè stesso. Egli ha commesso un errore che è quasi un delitto, egli morrà per la stessa causa. Infatti egli inocula a sè stesso il *virus* del cancro. Quando pure la sua vita è condannata, la sua mente ritorna al problema filosofico. L'al di là in cui egli non ha mai creduto, ritorna con opprimente ossessione a tormentargli il cervello. Egli si domanda come mai ha potuto decidersi a sacrificare sè stesso per il prossimo, non credendo nè a Dio nè all'immortalità dell'anima. E nel dubbio che lo agita, nell'incertezza che tormenta il suo spirito egli mostra il pentimento per il sacrificio di sè stesso, ormai irrimediabile: lo opprime una certa ripugnanza quasi paurosa a lasciare la vita.

Al terzo atto Antonietta ritorna. Ella conosce la sua guarigione dalla tubercolosi e la sua condanna all'altro orribile morbo. Il giudice l'ha interrogata per l'inchiesta giudiziaria, e le domande del magistrato le hanno rivelato la verità. Ella però non accusa il dottore: tacerà sempre. E lo dice al Donnat, e gli dimostra un'intima gioia di lasciare così presto la vita, un sentimento di contentezza che fa tanto maggior contrasto

coi dubbi ed i pentimenti del dottore. Ella aveva deciso di diventare suora di carità; la sua vita ora la sacrificherà d'un colpo, non a poco a poco, come aveva stabilito. Essa lo dice con un sorriso di letizia sulle labbra.

In quest'ultimo contrasto fra le condizioni diversissime delle due anime, di Antonietta e del dottor Donnat, dinanzi all'approssimarsi della morte, sta la ragione principale del lavoro. Un lavoro oltremodo complesso nella struttura d'idee che lo ispirano, dal problema altamente scientifico, quale si presenta a noi il concetto informatore degli esperimenti del dottore Donnat, al problema religioso che appare all'ultimo atto, ansiosamente, dinanzi alle anime dei due che sanno di dover morire. In questa certezza della morte è la massima originalità di un dramma per sè stesso tutto originale.

Antonietta è un'anima semplice ed umile: così l'ha più che altro foggiata la tristezza della malattia per cui la sua vita pareva condannata fin dalla primavera. Ella un giorno è guarita quasi miracolosamente: le si schiude ancora innanzi la vita, una vita rinnovellata con tutti i sogni e le speranze della gioventù. Ma gli altri hanno voluto ch'essa morisse. E, salva da un male, è condannata ad un altro male, senza rimedio. Ella

voleva dedicare ora la sua vita all'assistenza dei malati, per giungere fino all'ultimo suo giorno in mezzo alle sofferenze, col sacrificio quotidiano, continuo di sè stessa. Quando sa la sua nuova condanna, non biasima chi ne è stato causa: l'hanno fatto in buona fede; le sorride anzi di dover dare tutta la sua vita così presto. Ella sa che la sua breve esistenza terrena non è che un momento della vita, ch'ella intravede serenamente nell'al di là. È la bellezza di quest'anima così umile, che la fede ha messo al di sopra dell'uomo di scienza, che fa risaltare in una tinta di maggior tristezza e con un'intonazione ancor più tragica, la figura del dottor Donnat.

Il dottore non ha mai voluto credere, ha vissuto cercando il miglioramento della vita terrena. Ora egli pure ha condannato volontariamente la sua vita in un impeto di onestà, ma la riflessione lo riconduce verso quell'ignoto futuro, che egli vede buio, desolante: nessuna visione di bellezza o di luce eterna lo conforta. Allora egli resta oppresso sotto il cumulo dei dubbi, delle incertezze che lo tormentano sempre più, coll'avvicinarsi dell'ora estrema. La morte coglierà le due anime, ma quanto differentemente! Una dubiterà fino all'ultimo istante, sempre maggior-

mente atterrita dall'ignoto al di là, l'altra serenamente preparata al momento del distacco dal corpo e dell'innalzamento verso sfere superiori.

E ancora al *Théâtre libre* ebbe luogo la prima rappresentazione di uno stranissimo lavoro del de Curel, *La fille sauvage* (1902). L'Autore in questo lavoro ci rappresenta l'evoluzione dell'umanità, un tema che si comprende bene come possa essere, per la sua vastità, assai difficile a presentare nelle linee ristrette d'un palcoscenico; e infatti non si può dire che il risultato scenico sia stato corrispondente all'alta ideazione e all'altissimo concetto.

L'umanità è rappresentata da una fanciulla che appartiene ad un popolo selvaggio, rimasto nelle condizioni morali e civili più barbare e primitive. Questa fanciulla cade in un agguato per belve, costruito da esploratori appartenenti alla spedizione francese di Paolo Moucel. Il Moucel conduce seco in Francia la piccola selvaggia. L'esperimento sarà interessante; la piccola selvaggia potrà educarsi nel paese civile e potrà la sua intelligenza evolvere e giungere al punto a cui siamo giunti noi che siamo ritenuti i popoli più civili? Così avverrà: Paolo Moucel la guida nella sua civilizzazione. Coll'aiuto della

religione cattolica egli riesce ad ottenere il suo scopo: la piccola selvaggia raggiunge l'educazione morale. Ma dopo lo studio della religione, nello studio della scienza la fanciulla trova la critica della religione, viene a conoscere nuove idee che si sviluppano e tentano di abbattere l'edificio religioso. Ella non vuole più saperne della religione: essa giunge a disprezzare gli insegnamenti di Paolo Moucel, non riconosce più in lui il benefattore che l'ha civilizzata ed educata, sprezza quanto fino ad ora ha imparato. Ma non potrà più avere la felicità. Così è dell'umanità. L'umanità ha voluto lasciare la speranza e l'ideale, per rivolgersi alla scienza positiva: fra due concetti in contrasto ha scelto il più nuovo, non ha saputo ragionare e trovare la via vera. L'umanità è stata scossa da un fremito di ribellione e di orgoglio. Dopo molte avventure la fanciulla selvaggia, divenuta regina del popolo barbaro frammezzo al quale è nata, perde in breve tempo tutta l'elevatezza delle idee e la bellezza dei sentimenti, che Paolo Moucel le aveva ispirati; ella ritorna ai suoi istinti primitivi.

Del corredo benefico di idee nuove qualche traccia soltanto rimane in lei; anche queste lievi tracce scompaiono quando ella viene a sapere

che Paolo Moucel è morto. Ella lo amava: solo Paolo Moucel era il legame che la riattaccava all'educazione e alla passata elevatezza morale. Morto lui, più nulla la rattiene: ella ritorna alla primitiva barbarie, e fa massacrare i missionari cristiani.

E veniamo all'ultimo lavoro del de Curel: *Le coup d'aile* (1906).

I due fratelli Prinson non si sono riveduti da dieci anni. Michele Prinson, dopo essersi illustrato in Africa comandando una spedizione contro i negri, esaltatosi nell'entusiasmo della gloria ottenuta, commise delle stranezze. Abusò del potere e giunse persino a far uccidere dei soldati e degli ufficiali che erano mandati a sostituirlo. Il suo nome, già un tempo circondato di gloria, è poi divenuto infamante. Ma egli sfuggì alla punizione; lo si credette morto: si rifugiò invece a Londra dove visse in incognito.

Ora egli ritorna a Gossigny, dove dimora suo fratello Bernardo, deputato al parlamento. Questi, molto tempo dopo il fatto, seppe che il fratello viveva: perciò gli mandò la sua parte del patrimonio paterno non volendo avere altri rapporti con lui. All'inaspettata visita Bernardo Prinson ha un primo impeto d'orrore, ma poi

riceve il fratello. Michele viene a sapere da Bernardo la fine dei genitori, morti di crepacuore in causa del disonore del figlio. Ma Bernardo vuol conoscere dal fratello lo scopo di questo suo ritorno in Francia. Michele gli spiega che con quanto ora egli possiede vuol organizzare una spedizione in Africa; egli esplorerà una regione sconosciuta e conquisterà un vasto impero: lo regalerà alla Francia. Il nome dei Prinson mercè sua sarà di nuovo glorioso in avvenire. Perciò gli occorre l'appoggio, l'aiuto del fratello, che dovrebbe procurargli l'autorizzazione di far passare armi e munizioni pel territorio francese. Ma Bernardo gli nega ogni aiuto: egli ritiene Michele un esaltato. Bernardo ha raccolto presso di sè Elena, una figlia naturale di Michele, abbandonata dal padre. Elena ignora chi sia il proprio padre, ma lo odia e lo maledice collo stesso spirito indomito e ribelle che è in Michele. Ella si sente attratta da Michele; le loro anime si rassomigliano tanto, essa vorrebbe stare sempre con lui, potrebbe diventare sua figlia adottiva. Ma egli ha udito le parole d'odio di Elena contro il padre a lei ignoto. E Michele le dice: « Fra di noi c'è un abisso. »—« Lo colmerò », risponde Elena. E per essere più accanto a lui, per colmare l'abisso, Elena reca insulto alla ban-

diera, che Michele un giorno ha offeso, ma che pure nel primo atto, giungendo a Gossigny, ha destato in lui quei sentimenti d'entusiasmo che la sua natura di soldato ha sempre conservato nel suo animo. Ora Elena è pari a lui, le loro anime unite si sosterranno a vicenda; essa è pronta a seguire il padre ovunque egli vada.

Questo l'ultimo lavoro del de Curel, rappresentato al teatro *Antoine* dopo lo sdegnoso rifiuto del Guitry che non volle darlo alla *Renaissance*, mentre egli stesso aveva pregato il de Curel di concederglielo. Lavoro di pensiero, forse qualche volta un po' lungo nell'azione, ma sempre nobile ed elevato come gli altri dell'autore francese, sempre efficace nel dialogo, magnifico nella forma letteraria che conserva sempre le stesse caratteristiche della prosa solida e serrata del de Curel. In quest'ultimo lavoro, come nei precedenti, vi è la stessa ricchezza di figure e di immagini, la stessa nobile elevatezza d'espressione: una nobiltà di forma perfettamente rispondente alla nobiltà delle idee.

*
* *

Ricordando tutta l'opera letteraria di Francesco de Curel si conferma quanto dicevo in

principio: il concetto della necessità di una fede, di una religione nell'uomo è l'elemento prevalente in tutti i suoi lavori drammatici.

Questo concetto presentato ora accanto ad un problema sociale, ora accanto ad un problema scientifico, è strettamente connesso agli altri concetti della vita; gli studi per il miglioramento della società e per il progresso della scienza devono appoggiarsi alla fede, come a solida base.

E riesce strano, in mezzo al gaio e vivace mondo parigino, questo severo teatro che, di solito dalle scene del teatro *Antoine*, ha portato un soffio di vita nuova, lasciando dietro a sè uno strascico di discussioni e di lotte d'idee. Significante strascico che è la manifestazione esteriore immediata di quanto di *nuovo* e di *profondo* vi è nei lavori del de Curel. Da quelle scene parte spesso *la parola ardita* contro tutto ciò che di artificioso e di falso si presenta negli altri teatri parigini. Ed anche quando negli altri teatri si recitino commedie di autori, sia pure fra i più noti e più giustamente applauditi, i lavori del de Curel hanno sempre quel loro assiduo pubblico che ne sa comprendere la bellezza.

Così al dialogo elegante e spiritoso, alla prosa magistrale e quasi classica, al conciso e violento intreccio di fatti, alla piacevole e soave melodia

dei versi, ai caratteri violenti, ma spesso artificiosi, sanno sempre imporsi la prosa concettosa, il dialogo serrato, la logica deduzione degli intrecci, l'interessante discussione d'idee, i caratteri sicuri e decisi.

Come abbiamo notato in Italia per Butti e per Bracco, così in Francia è indizio sintomatico di nuovi tempi il progressivo aumento di ammiratori del de Curel ad ogni rappresentazione di un suo nuovo lavoro. E ciò sembra quasi conseguenza di un movimento di reazione opposto al movimento ateistico della Francia. Non possiamo quindi che felicitarci del movimento di simpatia che segue oggi la nobile lotta di Francesco de Curel.

L'eterna vicenda delle credenze e delle idee del popolo sta ora pure in Francia evolvendo, e dà segni manifesti del nuovo indirizzo che abbiamo veduto presentarsi anche in Italia. Vi sono pure in Francia indizi di progresso, di elevazione della coscienza e dell'anima popolare. Zola, che resta pur sempre un superbo campione della verità e della sincerità, non sempre approvabile in tutte le manifestazioni della sua produzione artistica, diede colla sua opera una delle maggiori spinte al movimento demolitore delle antiche credenze. Il movimento fu troppo

violento. Nel campo politico si giunse addirittura all'eccesso opposto, ad una irragionevole captività di coscienza. Nel campo letterario si credette di essere ritornati ai tempi del Montesquieu, del Diderot, del D'Alembert, del Bayle, quasi quasi si credette vedere risorto l'entusiasmo per il *Dizionario filosofico* del Voltaire o per l'*Émile* del Rousseau, e si inneggiò al trionfo della Verità, della Realtà. Ma invece si vide che questa nuova Realtà era vuota e desolante; e dalle rovine dell'edificio che oggi sta per crollare risorgerà, liberato da ogni vincolo e da ogni falso concetto, il nuovo verbo che apporterà la parola di verità e di giustizia.

Uno dei più importanti critici parigini l'anno scorso, a proposito del *Coup d'aile*, negava al de Curel un vero ingegno drammatico, e lo qualificava più come un filosofo che come un autore di teatro.

Non sono di questo parere. Che il de Curel sia un filosofo nessuno può negarlo: tutta la sua opera letteraria, il fine di tutti i suoi lavori stanno a dimostrarlo; ma nello stesso tempo egli ha l'intuizione della situazione drammatica. In ciò sta tutta la sua forza come autore di teatro. Si può delineare con maggior intuito drammatico e con maggior efficacia scenica la posi-

zione reciproca dei Chantemelle all'ultimo atto dei *Fossiles*? E si può concepire e presentare con maggior forza d'espressione la terribile condizione dei due eterni aspetti dell'umanità dinanzi alla morte come nell'ultimo atto della *Nouvelle idole*? Basterebbero queste due scene per dimostrare l'assurdità delle asserzioni di chi vuol negare al de Curel ingegno drammatico.

Se ci si appiglia alla *Fille sauvage* per voler provare quest'asserto, osserveremo come il concetto della *Fille sauvage*, essendo un concetto vastissimo che abbraccia tutta l'umanità, non poteva trovare una rispondenza ed una efficacia sufficienti nel ristretto ambiente del palcoscenico. È già molto se con tale vastissimo assunto l'Autore riesce a manifestare il concetto attraverso al velame dell'azione.

Ho citato ancora l'ultimo atto della *Nouvelle idole*. E ciò perchè credo che quell'atto possa dare l'esempio più chiaro del modo con cui il de Curel raggiunga il suo intento morale. L'incertezza e la desolazione del dottor Donnat in contrasto alla lieta serenità di Antonietta sono l'espressione più efficace, più reale e più convincente di ciò che può apparire la morte dinanzi ad un'anima che non vuol credere, e dinanzi ad un'altra anima, che vede nell'al di là tutta la

vita e nel presente un breve episodio doloroso che ci prepara alla felicità futura.

Se il dottor Donnat sul fondamento delle sue dottrine positive avesse eretto la fede nell'al di là, e avesse acquistata la sicurezza dell' eternità, egli potrebbe avvicinarsi all' estremo passo con quella serenità che soltanto un'anima certa della verità può avere. Egli vedrebbe l'ultima ora non come l'ultimo termine della vita, ma come l'ultimo episodio dell'esistenza terrena, al di là della quale vi è l'eternità che non ha numero d'ore o di anni.

La fede è il sostegno e l'ultimo rifugio di quell'anima in pena ed ancor scossa da una delusione d'amore, che è Giulia Renaudin dell'*Envers d'une sainte.*

Il problema religioso ci appare nella *Fille sauvage*, ed anche nei *Fossiles*. Non è la religione della stirpe che conduce gli ultimi Chantemelle ad una terribile lotta di sentimenti, prima dinanzi allo spettro della morte, poi dinanzi alla speranza in un nuovo essere che ne può continuare la discendenza?

Il problema religioso s'affaccia ancora nell'apostolato di Giorgio Boussard nel *Repas du lion*: egli mette in pratica la carità dei Vangeli, opponendola alla vuota retorica di Giovanni San-

cy: soltanto la prima potrebbe guidare l'apostolato al suo fine.

E constatando l'insistenza sul problema religioso discusso e sostenuto nelle commedie del de Curel si spiega l'ignoranza della massima parte degli spettatori francesi intorno all'opera del loro autore. Mentre sono notissimi a Parigi nomi e persone di commediografi che da noi potrebbero essere di un valore... molto discutibile, mentre l'elegantissimo *Tout-Paris*, oltre al nome ed al cognome, conosce generalità, gusti ed abitudini dei componenti certe ditte sociali che costituiscono pasticci... molto spesso informi, da presentarsi sulle scene della *Gaité* o del *Palais-Royal*, ove raggiungono duecento o trecento repliche, il medesimo pubblico elegante conosce appena di nome il de Curel e non ricorderebbe forse il titolo dei principali suoi drammi.

D'altra parte l'autore dei *Fossiles* elabora i suoi lavori da pensatore e da filosofo, poco curandosi del giudizio del pubblico elegante: gli basta sapere che una parte di pubblico che sa *pensare* e *volere* lo segue con interesse. Ed egli si contenta di quel pubblico. Sa che i critici veramente intelligenti lasciano anche le sale dell'*Odéon* o del *Gymnase*, dove molto spesso si fa della vera arte, lasciano perfino la sala au-

stera della *Comédie Française*, dove si fa quasi sempre dell'arte assolutamente superiore, e trasportano le loro tende al teatro *Antoine*, quando egli, profugo dagli altri teatri, all'intelligenza di Mr Antoine ha affidato la rappresentazione d'un suo nuovo lavoro. L'Autore è pago dell'applauso sincero che gli tributa il suo pubblico d'intelligenti, non ricerca il facile plauso della folla dei teatri, un applauso che vanno spesso mendicando certi suoi compagni d'arte.... Egli sa che la vittoria è dei più forti e dei più ardimentosi.

*
* *

E del resto come si potrebbe pretendere per de Curel la popolarità che attornia molti altri autori francesi?

La sua visione d'una società molto diversa da quella d'oggi, la sua incessante aspirazione verso la Fede, l'austerità del suo dialogo e dei suoi argomenti, sono doti che non si confanno troppo allo spirito parigino d'oggiorno. Un po' alla volta, forse....

Ma oggi come volete che dei ciechi entusiasti del teatro ottimista di Capus possano ammirare delle lotte di sentimenti, delle discus-

sioni d'idee, che sanno di filosofia? De Curel è il perfetto opposto di Capus. E Capus ha a Parigi una grande popolarità. Le sue commedie non lasciano alcun dubbio, non propongono alcun problema filosofico, ma ci presentano un lato della vita umana, roseo, sorridente. I personaggi di Capus non sono degli ardimentosi, dei filosofi severi.

I suoi ammiratori lo chiamano un filosofo della vita. E sia pure. Ma siccome il lieto fine, il favore della fortuna, la dolce piega degli avvenimenti sono elementi che si ritrovano in tutte le commedie sue, è possibile, dico io, che quella di Capus sia una visione esatta della vita? Forse ciò che è più ammirabile è l'autore stesso, che, beato lui, conserva sempre lo stesso sorriso, segue sempre la stessa via tutta fiorita. E in ogni sua commedia egli ci presenta dei personaggi dotati di questa sua speciale natura.

Comprendo benissimo delle commedie a base semplice, a caratteri semplicissimi, come ne sa scrivere fra noi il Bertolazzi, che è un vero seguace dei precetti di papà Goldoni; ma non comprendo una visione della vita costantemente, uniformemente rosea. La vita purtroppo è formata da un gran numero di dolori e di sofferenze, e gli individui, generalmente, sono in balia ai sentimenti, alle passioni, alle tremende inquie-

tudini dell'anima e dello spirito: la vita moderna è così varia, irrequieta e spesso dolorosamente crudele, che non saprei ritrovare nelle commedie del Capus dei brani di vita vissuta.

Se l'autore è così, fortunato lui! Ma quei suoi personaggi uniformemente sereni vivono, a parer mio, di una vita artificiosa, se si può dire vita; e gli ammiratori di quel genere chiamano filosofi Rosina, Brignol, Roberto Vandel, Monsieur Piégois, mentre non s'avvedono che sono soltanto delle persone fiacche ed indecise, che non sanno nè volere, nè meditare, e colla mancanza d'ardire rimangono in quella stupida tranquillità che è propria delle loro anime meschine.

Ora come mai pretendere che gli entusiasti ammiratori di queste anime deboli possano ammirare nel tempo stesso dei caratteri forti come quelli del de Curel, dei caratteri che sanno lottare anche nel dubbio, anche nell'errore? Sarebbe pretendere troppo. Credo non lo abbia mai preteso nemmeno Francesco de Curel, che, dando vita a quelle sue creature di pensiero e di ardimento, sapeva di dar vita a creature che avrebbero combattuto a lungo contro lo spirito francese. Ma, come dissi, la sua austera figura di scrittore non s'è mai piegata per ciò.

Nella solitudine dei suoi vasti domini o nella

tranquillità del suo sontuoso palazzo, *rue de Grenelle*, egli ha sempre proseguito il suo lavoro, ha continuato il suo cammino verso la verità e la sincerità. Anzi, davanti alle lotte che doveva sostenere ad ogni suo nuovo lavoro, egli ha riaffermato sempre di più il suo attaccamento a ciò che ha formato il culto dei tempi passati: la religione. E lo spettacolo dell'illusione delle folle che credevano trovare la verità nel Nulla, lo ha sempre fieramente piegato verso quella religione troppo mistica e troppo dogmatica che è la religione esclusiva e chiesastica.

È questo il rimprovero ch'io farei al concetto religioso del de Curel: di essere ancora troppo propenso alle idee confessionistiche passate. Più di qualche volta i suoi personaggi, pur presentando nuove idealità, sono ancora attaccati ad una religione, che non può essere quella dell'oggi. Attribuisco questa tendenza del de Curel alla tendenza perfettamente opposta di certi sedicenti filosofi materialisti, alla sua sdegnosa natura di scrittore, rifuggente da quanto è opinione delle folle.

Ad ogni modo la sua voce non cessa d'essere una voce potente per chi la voglia intendere, una voce che dal teatro contemporaneo predica alle turbe degli illusi e degli sviati.

Edoardo Schuré

Il Teatro dell'Anima

Un altro scrittore d'*eccezione*, un altro scrittore drammatico che con de Curel rappresenta in Francia quel teatro di pensiero, che è nelle aspirazioni di quanti vedono nel teatro un luogo quasi sacro, dove la parola della verità deve essere detta al popolo, perchè ogni frase scenda fino al fondo dell'anima.

Austera figura d'artista quella di Edoardo Schuré! Una figura ancora più severa di quella di Francesco de Curel, giacchè lo Schuré poco si curò della rappresentazione dei suoi lavori: egli li scrisse attendendo quasi per rappresentarli quel teatro ideale dove si possa iniziare il pubblico ai misteri dell'anima umana ed all'analisi completa e profonda dell'*essere* e del *divenire*, quel teatro ideale ch'egli intravide nel *Rêve Eleusinien à Taormina.*

Quando Edoardo Schuré pubblicò il primo vo-

lume del suo teatro, egli aveva già al suo attivo un rispettabile numero di volumi di critica, di studi filosofici e storici. Basti ricordare *L'Histoire du Lied*, *L'Histoire du Drame musical*, *Les Grands Initiés, exquisse de l'histoire secrète des religions*, *Les Grandes Légendes de France*, *Sanctuaires d'Orient*, uno studio molto interessante su Riccardo Wagner, due romanzi: *L' Ange et la Sphinge* e *Le Double*, un libro di poemi: *La Vie mistique.* Da questa sommaria enumerazione di volumi si può comprendere quanto vasta sia la coltura e la competenza dell'Autore.

Ma un carattere è comune a tutte le opere di Edoardo Schuré: la nobile ininterrotta aspirazione verso un concetto altamente idealistico della vita individuale e collettiva. E siccome noi ritroviamo questo carattere nel suo *Théâtre de l'Ame*, non credo si possa studiare completamente la sua opera drammatica senza accennare almeno a quanto egli ebbe a scrivere nel campo della critica sia religiosa che storica, sia drammatica che musicale. Infatti la svariatissima opera letteraria di questo scrittore forma un tutto unito e compatto, prima e poi, senza transazioni, senza concessioni a questa o a quella setta, a questo o a quell'ordine d'idee prevalenti. Nel campo della critica egli ha seguito sempre una

sola strada, poi quando s'azzardò nel campo dell'arte drammatica ha continuato sulla stessa via per la quale egli s'era incamminato come critico.

Nello studio delle religioni, elaborato con profonda conoscenza di storico e di erudito, egli è giunto a dimostrare la perfetta somiglianza fra le prime credenze, fra le prime idee sulla divinità, sull'origine dell'uomo, sulle grandi leggende di ogni culto, in modo da stabilire nello sviluppo della coscienza dei popoli primitivi la derivazione unica dalla civiltà del centro ariano. Per bocca dei *grandi iniziati* le leggende, e le verità che sotto quelle s'ascondono, vanno estendendosi e collegano l'un popolo all' altro, una di quelle nazioni primitive all'altra, con una catena più forte di ogni avvenimento politico. Le verità a poco a poco si fanno strada attraverso ai ceppi della leggenda e della fantasia. Così i concetti della divinità e della vita dell'uomo da Rama e Krishna si perfezionano e si complicano con Ermete e cogli iniziati ai misteri d'Iside e d'Osiride. È dall'iniziazione egiziana che poi derivano le dottrine di Mosè. Ed attraverso Orfeo ed i misteri di Dionysos giungiamo all'altissima filosofia pitagorica dove la reincarnazione ha la sua più bella espressione, la più convincente dimostrazione nella serie evolutiva

delle vite, nel concetto altissimo della punizione divina, con un inferno ben più ragionevole e più logico di quello del dogma cattolico, con un premio eterno consistente nell'unione completa coll'intelligenza divina e non in una inutile ed inerte contemplazione. L'apoteosi dell'uomo non dev'essere la calma nell'incoscienza, ma l'attività creatrice nella coscienza suprema. In Pitagora anche il concetto della missione della donna assume la forma più concreta e maggiormente rispondente ad un apprezzamento vero della bellezza dell'animo femminile. È specialmente importante questo punto per le idee che dopo ritroveremo nei lavori teatrali dello Schuré, specialmente nei drammi: *Les enfants de Lucifer*, *La Roussalka* e *Leonardo da Vinci*. « Quando l'uomo e la donna avranno ritrovato sè stessi, e si saranno intesi l'un coll'altro per mezzo dell'amore profondo e dell'iniziazione, la loro fusione sarà la forza raggiante e creatrice per eccellenza. »

Finalmente il concetto religioso e divino dalla dottrina pitagorica passando attraverso alla dottrina platonica ha la sua più alta esplicazione in Gesù. Lo Schuré nello studio su Gesù, omettendo le leggende che poi hanno esagerate le linee della persona del *grande iniziato* e narrando semplicemente la sua vita e la sua dottrina,

dimostra una volta di più la bellezza del concetto di fede di Gesù e nello stesso tempo lo strazio che, ampliando da un lato e togliendo dall'altro, suoi falsi seguaci hanno fatto delle sue parole. Da concetti di carità e di giustizia si vollero far derivare idee di vendetta e di partigianeria, e di una delle più belle religioni si volle fare un campo dove la messe d'oro fosse nascosta sotto una folla invadente di piante parassite. « Bisogna che la scienza, dice lo Schuré, diventi religiosa e che la religione diventi scientifica. Questa doppia evoluzione, che già si prepara, condurrebbe in fine e forzatamente ad una riconciliazione della Scienza e della Religione nel terreno esoterico. » La religione unica che ricondurrebbe ad un unico ceppo primitivo con una maggior estensione di concetti, con una maggiore vastità e precisione di vedute, potrebbe trionfare il giorno in cui il Cristianesimo col Giudaismo e l'Islamismo si fondessero nel concetto unico del vero Dio e della vera vita. E verso questo fine dovrebbero sempre tendere la scienza, l'arte, la vita.

Così con serena coscienza di critico e d'artista Edoardo Schuré nei *Grands Initiés*, non badando a recriminazioni di menti piccine, a smentite provenienti dall'alto o dal basso, ha scritto co

raggiosamente la sua affermazione di fede. Egli dice nella prefazione: « Nulla vi è di più istruttivo dell'incredulità sdegnosa di certi scienziati materialisti dinanzi tutti i fenomeni che tendono a provare l'esistenza d'un mondo invisibile e spirituale. Oggi qualcuno che si arrischi a provare l'anima scandalizza l'ortodossia dell'ateismo, tanto quanto una volta si scandalizzava l'ortodossia della chiesa negando Dio. Non si arrischia più la propria vita, è vero, ma si arrischia la propria reputazione. » E nei *Grands Initiés*, impavido egli ha provato l'esistenza d'un'anima immortale, d'un eterno al di là.

Nelle *Grandes Légendes de France* Edoardo Schuré ricerca l'anima del popolo. Basti ricordare questo lavoro di analisi critica-storica, dove l'Autore nella prefazione dichiara apertamente il suo scopo: « ... L'anima è la parte divina, il focolare ispiratore dell'uomo. E come gli uomini, i popoli hanno un'anima venuta dall'alto. Che essa si oscuri e si spenga, il popolo degenera e muore; ch'essa s'accenda e brilli di tutta la sua luce, ed esso compirà la sua missione nel mondo. Ora perchè un uomo, oppure un popolo, adempia a tutta la sua missione, bisogna che la sua anima giunga alla pienezza della sua coscienza, all'intero possesso di sè stessa. »

Per la competenza dell' Autore anche nella critica musicale, sa destare molto interesse il suo studio su *Richard Wagner, son oeuvre et son idée.* Del grande novatore della tecnica, dell'ispirazione e del dramma musicale, senza esagerati entusiasmi e falsi concetti, lo Schuré fa risaltare la forza dell' idea, la potenza dei mezzi sprezzanti di quanto era stato fatto, di quanto era divenuto dogma musicale e drammatico.

Poi nei *Précurseurs et Révoltés*, uno dei suoi volumi più recenti, troviamo un acuto indagatore del pensiero filosofico di poeti e di pensatori, di artisti e di autori drammatici. Lo studio su Shelley è uno dei capitoli più notevoli dello interessantissimo volume. La vita e le opere del grande infelice poeta sono analizzate con quella convincente minuziosità che deriva dalla perfetta comprensione dell'autore. Infatti Shelley è il poeta dell'ideale, è un ricercatore assetato di verità e di bellezza. È quindi naturale che l'idealismo critico di Schuré s' incontri perfettamente coll' idealismo poetico di Shelley. *Prometeo liberato*, il vasto poema del poeta inglese, racchiude lo stesso concetto del dramma *Les enfants de Lucifer* dello Schuré. Nell'uno e nell'altro lavoro, pur così diversi di forma, giganteggia la figura dell' avversario della Divinità:

Prometeo lotta contro Giove, Lucifero contro Dio. Ma il concetto della lotta non dev' essere frainteso: non è la lotta della luce contro l'oscurantismo, è l'antagonismo dell'ideale celeste coll'indomabile spirito di ricerca dell' umanità. La Scienza e la Bellezza si trovano di fronte. Quindi non è da considerarsi l'un principio come opposto all' altro, ma si debbono considerare piuttosto come due aspetti dello stesso principio. La lotta della Scienza e della Religione, lotta che in questi ultimi anni ha raggiunto dei periodi di crisi acuta, dovrebbe cessare nel campo dell'Ideale in un comune accordo da cui l'umanità potrebbe trarre la pace e la serenità nel progresso intellettuale e morale.

Se ben consideriamo il personaggio di Prometeo in Shelley, vediamo che la tirannia viene dal principio opposto, da Giove. Così noi vedremo nello Schuré. *I figli di Lucifero* sono gli arditi che si affrancano dal giogo che li tiene avvinti. La loro coscienza ed il loro animo si ribellano alla tirannia, e questa tirannia, quest' oppressione è esercitata dai ministri di Dio. Soltanto in Lucifero è la verità: Lucifero è la forza dell' uomo che per mezzo della scienza e della purificazione del suo essere sale alle vette più ardite del pensiero di fronte ad ogni oppressione di coscienza

e d'idee. Così Lucifero è il vero concetto della Divinità: Dio non può essere che là dove è la scienza, là dove è elevatezza e nobiltà d'idee. Verrà il giorno in cui Lucifero vincerà il concetto falso della Divinità? Verrà il giorno in cui il vero aspetto della Divinità apparirà nella sua luce più completa a tutti gli uomini, vincendo l'oscurità di un vano tenebroso misticismo? Quel giorno di redenzione ci darebbe un'umanità più forte, più bella, più cosciente. L'avvento di quel giorno fu il sogno di Shelley, ed ora è il sogno di Schuré.

Scrive lo Schuré: « Delle grandi lotte si preparano per i prossimi tempi, nel dominio della realtà come in quello dell'intelligenza. La lotta non è più oggi, come trent'anni fa, fra il deismo e il panteismo; essa è fra l'idealismo e il materialismo, fra coloro che riconoscono nel mondo un principio divino, per l'uomo una verità trascendente, per l'umanità una meta suprema, e coloro che non vedono nelle cose che una combinazione casuale di molecole, nell'uomo che un animale intelligente e nell'umanità che una materia da esperienze chimiche. La via che prenderà la vera poesia in questa lotta non dovrebbe essere incerta; questa via è quella di Shelley, quella dell'ideale. È vero che la scienza di questi ultimi

tempi fa le viste di poter sostituirsi nello stesso tempo al sentimento religioso ed all'arte, di impadronirsi da sola del loro ufficio nei destini futuri del genere umano, inaugurando un' èra puramente scientifica. Questa è una vana pretesa; essa non prova in coloro che ne fanno mostra che un'ignoranza profonda dei bisogni dell'anima umana e delle facoltà dello spirito. Questo non si contenterà mai dell'elenco dei fatti, poichè esso vede che per sè stessi essi non sono nulla e che vi è qualcosa al di là. »

Allo studio su Shelley nei suoi *Précurseurs et Révoltés* fanno seguito i profili di due anime sofferenti: Federico Nietzsche e Ada Negri.

Dalle pagine dello Schuré, scrittore essenzialmente idealista, balza vivo il concetto del grande negatore. Non meno grande se anche sviato, Nietzsche rimarrà sempre un fortissimo ingegno che, incamminatosi sulla strada dell'errore, questa strada ha perseguito fino all'estremo limite. Nel suo egoistico individualismo, un individualismo che giunse perfino a uccidere l'individuo che ne era banditore col cacciarlo giù nell'oscurità dell'ignoto, nelle tenebre del nulla, si ritrovano i miseri avanzi di un'anima che tanto avrebbe potuto dire e scrivere. Un ateismo cieco, un ateismo che non ammetteva replica, ha con-

dotto il Nietzsche a costruire tutta una filosofia scettica, orgogliosa, e più che altro sconfortante. Vittima degli altri o suicida? Forse suicida. Oggi il suo edificio crolla: pochi tentano di sostenerlo. Gli altri lo ammirano come un oggetto di curiosità, trovando nel suo *Così parlò Zarathoustra* uno dei più strani libri, una delle più strane raccolte di principî che si possano leggere e che siano state scritte negli ultimi tempi. Ecco che cosa sembra ora l'opera di Federico Nietzsche a chi non è accecato da dogmi scientifici: l'opera d'un fuorviato, non d'un filosofo. E spesso i fuorviati sono degli eccentrici....

Schuré pone accanto al Nietzsche una voce del popolo: Ada Negri, la poetessa degli umili e dei sofferenti, la soave musa dell' Amore e della Carità.

Edoardo Schuré si dimostra anche profondo critico drammatico. Egli studia due teatri di ribelli: il teatro di lotta di Enrico Ibsen e il teatro di sogno di Maurizio Maeterlinck.

Esaminato quale sia l' indirizzo filosofico, il concetto idealistico dello Schuré, è facile immaginare come egli giudichi i due autori. Ibsen ci appare come una gigantesca figura di lottatore che aspira verso un ideale di pensiero, verso una elevazione di coscienza, ci appare come una

creatura d'eccezione, ma che non sa precisamente nè dove possa rivolgersi per raggiungere quest'ideale, nè dove esso realmente esista. Il *come* e il *dove* dell'ideale sono due *x* verso cui gli eroi di Ibsen tendono sempre, ma che non sanno spiegare.

Maeterlinck, il mirabile pensatore del *Trésor des humbles*, dove l'amore e la donna nella poesia del silenzio e nell'analisi della vita assumono il loro più bello, più poetico aspetto, è una figura d'autore drammatico senza confronto inferiore a quella d'Ibsen. In Maeterlinck il poeta è meraviglioso, ma l'autore drammatico manca al suo compito. Mentre il teatro dovrebbe essere un'analisi d'anime, una introspezione di quanto s'agita nella eterna psiche dell' universo, egli ci conduce fino alla porta dei misteri e poi ce ne ritrae. È tutta esterna la sua azione. I suoi lavori *impressionisti* ne sono la prova più evidente. Il teatro maeterlinckiano resta dunque un teatro ricchissimo dal lato poetico, ma assai mediocre dal lato filosofico o semplicemente nello studio dei sentimenti e delle passioni. La volontà cade sotto il fato, l'uomo non reagisce. Ed è strano come il profondo analizzatore d'anime del *Trésor des humbles* presenti al pubblico dei teatri delle creature così poco persuasive, così

poco volontarie. Forse *Monna Vanna* segna un perfezionamento nell'opera drammatica di Maurizio Maeterlinck, ma anche qui le figure ch'egli crea appaiono allo spettatore quasi sempre attraverso ad un velo, come in sogno.

Nell' ultima parte dei *Précurseurs et Révoltés* lo Schuré studia ancora la vita e la missione, l'una cosa e l'altra così legate in lei, di Guglielmina Schroeder-Devrient, la celebre cantante tedesca; poi studia Gobineau, l'analizzatore di due grandi figure della rinascenza italica: Michelangelo Buonarotti e Vittoria Colonna; e infine Gustavo Moreau, il pittore della psiche, il creatore del simbolismo trascendente nella pittura.

Accanto ai *Grands Initiés* questo libro dello Schuré è una delle basi della sua corrente d'idee, rappresenta nella sua opera uno dei punti principali. Dall' analisi di queste figure di precursori e di ribelli, gli uni ribelli sviati, gli altri precursori incerti d'una futura rigenerazione della coscienza umana, gli uni ribelli affascinati da un miraggio di bellezza e di verità, gli altri precursori d' una più geniale comprensione dell'arte e dell'elevatezza dei suoi fini, sorge fortissima la figura dell' austero critico francese, che con pari competenza passa dall'analisi di lavori

d'arte figurativa a quella di lavori d'arte drammatica, da uno studio di filosofia ad uno di critica musicale, traendo da tutto il suo lavoro investigatore una magnifica sintesi che delinea l'ideale vero che dovrebbe proporsi la società, l'ideale preciso e determinato, non evanescente, dal quale soltanto l'uomo potrebbe ritrarre la forza ch'egli cerca, l'energia che spinge innanzi ed in alto.

Dopo aver compiuto il poderoso studio sulla storia segreta delle religioni, Edoardo Schuré, mentre stava per pubblicare i suoi studi su precursori e ribelli, iniziava la pubblicazione del *Teatro dell' Anima.* Quell' idealismo per il quale lo Schuré tanto combatteva nei suoi scritti di critico, egli infondeva in creature vive, che la sua fantasia, nel nuovo aspetto di autore drammatico e di poeta, dava alla luce.

Così col suo ideale egli s'avvicinava sempre più alla vita. Già in due romanzi egli aveva agitate le sue idee, nel *Double* e nell'*Ange et la Sphinge*, che poi ritroveremo condensato nella sua leggenda drammatica dallo stesso titolo. Le sue creature passando dal romanzo al dramma acquistarono ancora maggior vita.

Lo scopo dei suoi lavori, egli lo sapeva, era più uno scopo letterario che di rappresentazio-

ne. Chi avrebbe voluto vedere sul teatro una così ardita innovazione?

Non per questo i suoi lavori rimangono meno vivi e meno dotati di una vera bellezza d'arte. L'Autore aveva chiamato dapprima questo teatro *il Teatro del Sogno*, perchè dimostrava il suo sogno d'arte e di vita. Enrico Bérenger lo chiamò *il Teatro dell'Anima*, perchè in quei drammi era senz'altro il dramma dell'anima umana. E tale titolo adottò lo Schuré per il suo teatro, apponendo ai suoi volumi la massima dei *Grands Initiés*: « L'anima è la chiave dell'universo. »

Era necessario soffermarsi sulle tappe principali della produzione artistica di Edoardo Schuré per comprendere tutto il significato, tutto l'alto concetto del suo teatro sviluppatosi attraverso l'evoluzione della sua opera letteraria. Nella narrazione i drammi dello Schuré perdono gran parte della bellezza che risalta alla lettura: i personaggi e i fatti sono troppo complessi per poterne avere così un'idea completa. Pure tenterò la difficile impresa.

***

Nel dramma *Les enfants de Lucifer* l'azione ha luogo al principio del quarto secolo, sotto

l'impero di Costantino, mentre infierisce la lotta fra l'Ellenismo e il Cristianesimo. In questo quadro, ove due religioni cercano di attrarre a sè la coscienza del popolo, passa il soffio d' una nuova religione, odiata pure dal potere cesareo, il culto d'un nuovo aspetto della Divinità. Il popolo seguirà l'iniziato che tale culto avrà istituito, ma poi l'oscurantismo delle due sette religiose e della forza imperiale vincerà i ribelli. Ed essi si sacrificheranno per la salvazione del nuovo culto, lasciando dietro a sè, col ricordo della loro morte, il ricordo e l'esempio del loro sogno d'amore e di fede.

Dionisia, città dell'Asia Minore, viene conquistata dalle legioni romane, ed il proconsole che le guida ne occupa l'Acropoli. In questo giorno di vergogna per la patria che accoglie l'invasore romano, mentre nel tempio di Bacco si festeggia il dio dell'Ellenismo e mentre i cristiani festeggiano l'arrivo delle legioni dell'imperatore che li protegge, Teocle ritorna, dopo sette anni d'assenza, a Dionisia, e vi ritrova compagni ed amici. Egli è andato invano in cerca della Verità accompagnato dal Silenzio e dalla Solitudine: ora è vestito a lutto per la Verità eternamente velata, per gli uomini che non pensano che a godere, per la città soggiogata, « per il

mondo oppresso dalle tenebre della bassezza e dell'odio. » Nè il culto di Bacco, nè il culto del dio cristiano, com'è predicato dai suoi sacerdoti, potrà dare a Teocle « la Verità che soddisfa, la Fede che salva e l'Azione che crea. » Egli vuole la libertà dell'anima, non asservita a legami od a regole di culti formali. Ma ecco che a Dionisia, sull'altare dove s'innalza ora la statua di Cesare, si sono scoperti dei versi ingiuriosi per la maestà imperiale; il proconsole ha ordinato la ricerca del colpevole, che sarà tremendamente punito. I versi sono firmati « *Harmodius* »: sotto tale pseudonimo si cela Teocle. Egli stesso lo confida a Dami, Androcle e Frigio: egli vuole la libertà di Dionisia e nella sua opera di ribellione avrà a congiurati i suoi tre confidenti. Ma le spie del proconsole sono già sulle tracce del colpevole di lesa maestà, e i compagni di Teocle gli consigliano l'esilio volontario: il loro patto non per questo sarà sciolto fino al giorno in cui verrà il segnale della ribellione. Licofrone, un vecchio filosofo e indovino, addita a Teocle il tempio del dio sconosciuto che egli cerca: esso è nelle gole del Tauro.

Nel tempio del dio sconosciuto Teocle giunge per chiedere all'ierofante la via ch'egli cerca e che il fato gli ha destinata. L'ierofante invo-

ca la divinità: Lucifero appare a Teocle e gli addita la via, seguendo la quale egli porterà luce agli uomini; Lucifero lo chiama Fosforo. Una stella, che brilla d'un tratto nel tempio, gli parla con voce celeste predicendogli che un'anima di donna gli darà un eterno amore accanto alla più intensa cooperazione per stabilire il culto della Verità. Teocle andrà in cerca di quest'anima sorella che l'attende e che gli darà cuore ed anima. Così inizia la sua vita di lotta e di predicazione Fosforo, il nuovo iniziato.

In un'oasi del basso Egitto, in un tempio dove si coltiva la fede nella Trinità, frammezzo alle Vergini del deserto che sono legate da regole strettissime e sorvegliate da un padre cristiano, vive la vergine Cleonice, l'anima sorella che è destinata a Fosforo. Fosforo giunge nell'oasi e vi incontra Cleonice: in lei intuisce la vibrazione d'una *completa* anima di donna. Fosforo apporta il dubbio in quest'anima, Cleonice resta soggiogata dalle sue parole. Un messo di Dami raggiunge Fosforo e gli annuncia che Dionisia invoca il ritorno di Harmodius, e che il proconsole gli promette salva la vita purchè egli vada a giustificarsi dinanzi ai tribunali. Dami nel suo messaggio gli consiglia però di rimanere in esilio, poichè evidentemente il pro-

console cerca di farlo cadere nelle sue mani per perderlo. Ma Fosforo vuole andare a Dionisia. Cleonice non ha più pace; ella invoca l' aiuto di Dio: Lucifero le appare. Ella allora prende la sua decisione: coll' aiuto d' uno schiavo che ha servito suo padre e che la conosce fin da piccina, ella fugge dal tempio delle Vergini del deserto per raggiungere quell' uomo ardito, dallo sguardo diritto e sicuro, che le ha preso il cuore e turbata la pace.

Al terzo atto si ritorna alla scena del primo. È un atto pieno di movimento e di animazione, un brano di vita quale si vede nel *Giulio Cesare* di Shakespeare nella scena del Foro. Giunto a Dionisia Fosforo è stato imprigionato; il popolo attende impazientemente il giudizio, mentre il vescovo cristiano lancia l' anatema contro l' oltraggiatore di Cesare, il corruttore del popolo e della vergine del deserto. Viene l' ora del giudizio e Fosforo alle accuse del proconsole risponde fieramente, difendendo la sua condotta di uomo libero per diritto e per coscienza. L'accusato è quindi condannato a morte, salvochè qualcuno volesse condividere con lui l' esilio presso gli Sciti. Un fremito di terrore e d' ansia passa nel popolo affollato nell' Agorà. I tre congiurati, amici di Fosforo, Dami, Androcle e Frigio,

non ardiscono iniziare la rivolta contro il proconsole. Quand'ecco, uscendo dalla folla, Cleonice va presso Fosforo e lo libera dai ceppi, decisa a condividere con lui la sorte del giudizio. All'atto improvviso Dami, Androcle e Frigio si slanciano sul proconsole e lo uccidono. La folla insorge contro i legionari e acclama arconte di Dionisia il liberatore. Sfidando l'ira del vescovo dei cristiani, Fosforo istituisce il culto del suo Dio: « — Come Cristo, l'Arcangelo che invoco scende dal cielo; è l'altro Verbo dell'Onniposs sente », e alla statua di Cesare viene sostituita quella di Lucifero. Cleonice, legata ormai a lui per la vita e per la morte, intravede il compimento di un sogno di libertà e di bellezza, mentre cori di fanciulle e di armati intonano l'inno nuziale e vi risponde la folla:

> « Évios ! Évios !
> Imeneo ! Imeneo ! »

Non per questo cessa l'ira del vescovo contro Fosforo. A poco a poco egli aizza il popolo contro il fondatore della religione di Lucifero, attribuendo le pubbliche calamità alla vendetta di Dio. Egli cerca di attirare a sè Cleonice, che il popolo predilige, sicuro di togliere così a Fosforo un'arma di difesa. In tale intento il vescovo

riesce per mezzo d'un monaco che proditoriamente l'attira al tempio e la rinchiude in una prigione. Dei suoi fidi Fosforo non ha ora accanto a sè che Dami; egli sa che il popolo ha iniziato la rivolta, ma vuole accoglierlo nel suo giardino, per lottare egli stesso colla parola contro la furia della folla. E il popolo irrompe infatti ben presto nel giardino. Cleonice esce d'un tratto dalla folla, Dami l'ha liberata dai ceppi: ora essa svela l'infame tradimento del monaco. Fosforo dinanzi al popolo difende il suo culto: « A che vi serve l'ultimo nato degli dei? A essere degli uomini liberi; a non strisciare nè innanzi a Cesare nè innanzi alla croce, a conoscere che la Bellezza, la Verità e la Giustizia sono in voi; a stabilire con esse un patto che vi rende padroni di voi stessi e degli altri. Se ciascuno di voi non si sente un Lucifero per sfidare e Cesare e la Chiesa, voi non siete degni di morire con me per Dionisia, la madre degli eroi e la città delle anime libere! » E con un ultimo grido: « Noi spezzeremo tutti i ferri di cui voi avete caricata l'anima umana! » egli sfida ogni anatema. Infatti il vescovo appare per maledire la coppia degli infedeli, e Cleonice, forte del suo amore e della sua fede, gli grida: « Più lo maledirai e più lo amerò! Poichè l'amo di quel-

l' amore che ha preceduto la nascita del mondo e che durerà più di esso, di quell' amore da cui derivarono le anime divine e che scaturì dal cuore di Dio. Sapendosi immortale, quest' amore non teme nulla. Esso si beffa delle tue minacce, dei tuoi ferri e delle tue torcie. » Il popolo, atterrito dalla forza di quell' amore e di quella fede, resta affascinato d' ammirazione per quella coppia che è tanto forte in sè stessa per sfidare ogni maledizione.

Ma la rivolta non potrà mai calmarsi: la statua di Lucifero sull' Acropoli è stata rovesciata. Fosforo allora risale al tempio dell' ierofante nelle gole dei Tauro. Lucifero gli appare e parla al suo profeta: « . . . Un giorno verrà in cui noi regneremo insieme sulla terra, egli, il Messia, disceso dal cielo, ed io, l' Arcangelo, risalito dall' abisso. » Anche la stella gli parla: Fosforo troverà la verità suprema laddove la stella di Lucifero splende attraverso la croce di Cristo. Cleonice sfuggendo al tumulto raggiunge Fosforo nel tempio. Essi andranno in esilio. Ma ormai le legioni, guidate dal vescovo, hanno circondata la montagna: esse vogliono la morte dei figli di Lucifero. Prima che giungano gli armati Fosforo e Cleonice si avvelenano con un' essenza che li addormenta e dal sonno li conduce alla morte.

« I figli di Lucifero salveranno il tempio accendendo un olocausto » : per la loro fede essi dànno in olocausto le loro vite. I soldati ed il vescovo non trovano nel tempio che due cadaveri appena caduti: la stella appare con una croce di fuoco nel centro. I legionari ed il vescovo hanno dinanzi a loro la visione di una nuova forza, di un nuovo potere. L' ierofante risponde al vescovo che interroga atterrito: «Che cos' è ciò ? » « Il segno dei tempi nuovi — la croce di Cristo sulla stella di Lucifero. — Come brucia, la Croce di fuoco in mezzo alla Stella fiammeggiante ! — Così si fondono e fiammeggiano nell'infinito queste due anime trasfigurate. Col suo sacrificio l' eroico Amore ha riconquistata la divina Sapienza; l' Angelo ribelle ha ritrovata la sua Stella perduta. Ed ora, vescovo, in nome dell'Onnipossente che si manifesta, raccogli il tuo pastorale e va' a dire al tuo popolo quello che tu hai veduto nel tempio della Verità . . . . I veri eroi verranno ad accendervi la loro torcia. Poichè una fiamma inestinguibile è sorta dai figli di Lucifero ! »

L' azione della *Soeur gardienne* ha luogo all'inizio della grande rivoluzione, nel 1789. In tutto il lavoro vive e palpita, nella persona di Lucilla di Kernoët, l'anima celtica della Francia.

All' antico castello di Kernoët in Bretagna si solennizza la festa di Lucilla, la giovane padrona del castello, che i dipendenti rispettano e venerano per la grande bontà e per l' animo caritatevole. Madre Angelica, badessa del convento delle Orsoline, dà in tale giorno a Lucilla un cofanetto, adempiendo così ad una promessa fatta alla defunta contessa di Kernoët. Lucilla trova nel cofanetto uno scritto: è la confessione della colpa di sua madre. La contessa di Kernoët si era ritirata nel convento delle Orsoline in seguito alla morte dell' amante, il cavaliere di Trévern, che suo marito aveva ferito in duello. In tal modo Lucilla viene a sapere di non essere sorellastra di Maurizio, conte attuale di Kernoët: ad esso non è quindi legata da vincoli di sangue, perchè figlia d' altra madre e d'altro padre. Così le si rivela d' improvviso la sua vera condizione rispetto al conte di Kernoët. Ella ha sempre adorato Maurizio con un ardore che in lei faceva quasi presentire la verità, essa con lui nella giovinezza avea sognato un viaggio al di là dell' Oceano, in America, per fondarvi una tribù d' uomini liberi e forti. Poi, mentre Lucilla veniva educata nel convento delle Orsoline, Maurizio era stato in America e vi aveva combattuto per la libertà. Oggi essa vor-

rebbe accompagnarlo in un altro viaggio, ma una persona ostacola i suoi progetti, i suoi sogni.

Fulgenzia di Frémeuse è ospite del castello di Kernoët, dove è venuta a rivedere Lucilla, che le era stata buona amica d' infanzia. Fulgenzia ha affascinato Maurizio, che si innamora e la vuol fare sua sposa: egli ottiene il consentimento di Fulgenzia a patto di rinunciare ai suoi progetti di viaggio. D' altra parte il cavaliere de Saint-Riveul, un ignobile speculatore interessato, che ha messo gli occhi sulla sostanza di Lucilla, riesce ad ottenere da parte di lei una promessa di matrimonio, che la contessa di Kernoët è quasi costretta a dare, se vorrà seguire impunemente Maurizio ed esercitare su di lui quel valido ufficio di consigliera, per cui essa stessa si chiama la sua « sorella custode ». Così Lucilla sacrifica il suo cuore per la felicità del fratello. Essa stessa, coll' animo straziato, rivela a Fulgenzia l' amore di Maurizio e le dice tutta la felicità d' amare.

FULGENZIA

.... La conosci dunque questa felicità d' amare?

LUCILLA

Io la presento come se l' avessi sempre conosciuta e se essa fosse tutta la mia vita.

FULGENZIA

In che consiste?

LUCILLA

Obliarsi in ciò che si ama.

FULGENZIA

Ma ciò è annientarsi.

LUCILLA

No, è rinascere. Vivere per sè, è la morte; darsi, è rivivere più grandi in uno spazio senza limite....

Noi ritroviamo i personaggi del primo atto in un ricevimento in casa della Duchessa, una fida dama di Maria Antonietta, in un triste giorno della storia di Francia, il giorno della presa della Bastiglia. Lucilla, divenuta signora de Saint-Riveul, non ha mai avuto con suo marito rapporto alcuno; il cavaliere d' altra parte le ha rivelato tutto il suo carattere falso e brutale: Lucilla lo odia. Fulgenzia, ora contessa di Kernoët, dopo due mesi d' intenso amore sospetta ingiustamente che Maurizio la tradisca colla Duchessa. D'altra parte Maurizio non ha potuto ottenere il po-

sto che Fulgenzia avrebbe desiderato procurargli a corte: egli non celò mai le sue idee contrarie ad ogni menomazione di libertà, e ciò gli ha impedito di attrarre a sè la benevolenza della regina. Il destino sembra perseguitare Maurizio e torturarne l' animo. Soltanto Lucilla ne comprende la pena, soltanto essa sarà sempre la sua anima sorella. Essa sente ora tutta la forza del suo amore, tutta l' intensità della sua passione per quell' uomo che dinanzi alla società passa per suo fratello. Ella è vinta da questa sua passione, e con Maurizio vede rifiorire l' antico sogno: essi partiranno ed andranno al di là dell' Oceano. Lucilla si maschera per fuggire con Maurizio; Fulgenzia la sorprende e, credendola la Duchessa, le rivolge fiere parole: tutto il suo dolore, tutto il suo amore per Maurizio, il suo strazio per il tradimento del marito la fanno fremere di sdegno contro la rivale. Dalle parole di Fulgenzia Lucilla comprende il male che sta per commettere, comprende che ad essa non spetta altro se non soffrire per il sogno spezzato, e rimane. Rimane finchè una turba di insorti irrompe nella stanza del palazzo della Duchessa, donde tutti ormai sono fuggiti al rumore della rivolta, rimane ad attendere impassibile la morte. Ma i rivoluzionari, dinanzi a quella donna così

forte, « che vuol morire per il suo amore, come essi sarebbero morti per la patria, » si arrestano stupiti. Nessuno la tocca ed essa fugge chiedendo disperatamente la pace d' un convento.

Lucilla ritorna in Bretagna, al convento delle Orsoline, presso la leggendaria fonte della fata Morgana, dove la tradizione vuole che un innamorato senza speranze, addormentandosi, abbia la visione del destino dell' essere amato, e dal sonno passi alla pace eterna in un eterno amore. La madre badessa incontra Lucilla presso la porta del convento; essa la persuade ad entrarvi: quando il suo animo sarà disposto al sacrificio: non avrà che da battere e la porta le sarà aperta. Intanto Maurizio, che la ricerca disperatamente, raggiunge colà Lucilla; essa sente ora che non deve entrare nel convento: non potrà uccidere il suo cuore. Ma Fulgenzia la ritrarrà ancora dall' errore. Fulgenzia è giunta presso il castello di Kernoët coll' animo oppresso dalla pena per l' abbandono del marito; essa sorveglia ansiosa i movimenti dello *Smeraldo*, la nave di Maurizio, che è ancorata nella baia, e ch' ella teme di veder partire da un momento all' altro per l' alto mare. Lucilla persuade allora Maurizio a ritornare al castello: essa da lontano eserciterà sempre la sua benefica influenza su di lui.

Egli s' avvia, e presso la fonte di Morgana Lucilla s' addormenta: ha così la visione fatale, e trova la pace eterna.

All' ultimo atto Fulgenzia cerca ancora di attirare a sè suo marito, colla costanza che le infonde il suo grande, indistruttibile amore. L'annuncio della sua prossima maternità non influisce sull' animo di Maurizio, che è tutto preso dal ricordo della sorella custode. Ma l' arrivo del corteo funebre che accompagna nella chiesa del castello la salma di Lucilla, e che impressiona così violentemente Maurizio, rivela a Fulgenzia tutta la verità. Non era la Duchessa la sua rivale, ma Lucilla, ch'ella credeva vera sorella di suo marito. La morte di Lucilla eserciterà sui vivi quella benefica influenza che lasciano dietro a sè certe anime di morti, che vogliono continuare quella missione che non hanno potuto compiere in terra. Ricordate la morte della signora Teresa nella *Piccola fonte*? Anch'essa ha sacrificato sè stessa per il suo Stefano, anch'essa nella sua *bella pazzia* ha avuto quasi un istante di chiaroveggenza, votandosi alla morte.

Maurizio ritornerà ora a Fulgenzia con tutta la passione dei primi tempi. Al castello di Kernoët giunge un inviato della città di Rennes: Rennes ha nominato il conte di Kernoët suo

rappresentante all' Assemblea nazionale. Maurizio accetta; un nuovo compito ora egli si proporrà: il bene del popolo. Saint-Riveul ritorna al castello dopo aver infamemente realizzato in denaro la sostanza di sua moglie; egli vi apprende la morte di Lucilla: ritorna quindi alla rovina, alle orgie, « egli si dà la morte prima della tomba ». Fulgenzia ora è certa: l' animo di Maurizio è tutto per lei, essa ora lo possiede come non lo ha mai posseduto. Nei due resterà sempre, come l' angelo custode della fede mistica, il ricordo di Lucilla: l' anima della buona custode, che per il loro bene, per la loro felicità si è data la morte, li legherà sempre più in un'impeto d' ammirazione, in un moto concorde di affetti. Il cuore di Maurizio è tutto di Fulgenzia: essa ora benedice Lucilla, che colla morte ha voluto legare d' un vincolo indistruttibile, eterno le loro due anime, che potranno sfidare le lotte della società e della vita colla certezza in un avvenire di giustizia e di libertà, colla sicurezza che dà all' anima una religione, un culto, un soffio di divino ideale. Ora fidenti essi vanno incontro alla vita. Nella lotta potranno soccombere: la morte non li atterrisce. Maurizio ha detto a Saint-Riveul: « Val meglio morire per una verità che vivere per delle chimere ».

La Roussalka, che così vivo successo ottenne a Parigi, due anni or sono, è un dramma moderno, in cui si svela l'anima musicale dell'individuo, dando al lavoro un soave incanto di melodia e formandone quasi un poema dove l'amore si fonde in un sol moto colla musica, riuscendone ispirato ed ispiratore.

In Clara Smirnova, celebre cantante, e negli episodi della sua vita, si può facilmente riconoscere la persona e la vita di una sacerdotessa del teatro, di cui lo Schuré ha narrato la vita e studiato il carattere in un capitolo dei suoi *Précurseurs et Révoltés*, vale a dire di Guglielmina Schroeder-Devrient.

Clara Smirnova, sprezzando le proposte dello Arciduca Adalberto d'Austria, che la vorrebbe sua consorte morganatica, ha giurato fede di sposa al conte Sergio Fedro, che l'ha avvinta con uno strano fascino, cui ella non ha potuto sottrarsi. A nulla valgono i consigli dell'Arciduca, le voci che circolano sul conto di Fedro; lo si dice un furbo, un seduttore che nasconde nel suo animo ipocrita i più vili e più infami propositi: la sua passione per quell'uomo l'ha ciecamente legata.

In un padiglione di caccia, ove l'Arciduca dà un ricevimento, le viene presentato Zeno Stephane, un compositore che s'avvia alla celebrità

e che l'Arciduca protegge. Stephane ritrova in Clara la inarrivabile cantante, di cui una sera, errando per le strade della città, aveva inteso la voce: una voce calda, profonda, in cui erano « tutte le dolcezze del cielo, e tutte le fiamme della vita ». Egli aveva ricercato la donna di cui conosceva soltanto la voce, e non l'aveva trovata. Ed ora, incontrandosi in Clara, le rivela la sua emozione di quella sera, le rivela che sotto l' impressione di quella voce, che lo aveva fatto soffrire e gioire, egli ha composto il *Canto del Desiderio*, una delle sue pagine più ispirate. Clara d'altra parte ha voluto conoscere il musicista che essa ha sorpreso un giorno mentre suonava al violino una melodia che le è penetrata nell' anima, il *Canto del Desiderio*, e che l'ha gettata nelle braccia dell'uomo che la tiene ora col suo fascino, Sergio Fedro, poichè quella melodia le aveva mosso tutte le fibre dell'anima e ne aveva soggiogata e vinta tutta la persona. La musica, uno strano fatale legame, ha avvinto le loro due anime, il compositore e la cantante: Stephane che trae dal dolore l'ispirazione geniale, la Smirnova che la potenza dell'arte trarrà un giorno dalla sua disperazione. Le loro due anime si aprono alle confidenze che possono farsi soltanto le anime che si comprendono. Essi sognano, sognano un ideale

di vita e d'arte, un tutto che essi potrebbero creare.... Clara, al suono del *Canto del Desiderio*, che un violino modula nel silenzio della sera, dà a Stephane il bacio dell'immortalità, il bacio della Roussalka, l'ondina del fiume che dà il bacio divino che preannunzia la morte. Ella raggiunge Fedro, e Stephane segue il vecchio maestro Heiler che lo riconduce alla fidanzata, la buona Marta, che piange nel silenzio della sua casa tranquilla.

Sul *Tema del Desiderio* Stephane, ormai sposato con Marta e diventato maestro di cappella presso l'Arciduca, ha composto *la Sinfonia della Vita*, un poema musicale in cui egli ha infuso tutto il suo dolore, tutto il suo strazio. Alla prima esecuzione a teatro, alla presenza dell'Arciduca, il primo violino Seidler, che invidia a Stephane il posto di direttore d'orchestra, conducendo ad arte fuori di tempo i violini, fa precipitare l'esecuzione del nuovo lavoro. Stephane, che dirige l'orchestra, è impotente a rimettere sulla loro strada gli esecutori, e la sinfonia termina in un caos indescrivibile di suoni, ottenendo un clamoroso insuccesso. Stephane al colmo dell'indignazione ha colpito colla bacchetta Seidler, ma questi invece di inviargli i padrini è andato ad accusarlo presso l'Arciduca. L'Arciduca finisce col dare a Seidler il posto di maestro di cappella.

Nella disperazione che lo invade, Stephane pensa sempre a Clara Smirnova, e si attacca alla memoria di lei come ad ancora di salvezza nel naufragio della sua fama, della sua celebrità. È Clara che gli ha ispirato *la Sinfonia della vita*, è Clara che gli ispira ora un'opera a cui dedica tutta la sua attività, *la Roussalka*, ed a nulla valgono il dolore e le lagrime di Marta che ha compreso il segreto di Stephane, a nulla valgono le esortazioni del vecchio Heiler e del suo fido Josy, lo zingaro. Una lettera di Clara assicura Stephane che ora essa prova per lui il più grande amore, pur senza averlo più visto dopo la prima sera, ma conservando nel cuore tutto l'entusiasmo per le sue melodie, il ricordo più vivo di lui, della sua forza creatrice. La musa ha risposto al suo dolore, dalle lontane steppe la sua voce è giunta; egli vive per lei, in lui risorgono le forze per un istante abbattute.

Nella Russia meridionale, in un castello in mezzo alla steppa interminabile, la contessa Clara Fedro passa giorni assai tristi.

Fedro, che sospetta di lei, intercetta le lettere che Stephane le scrive, e così pure quelle che essa scrive a lui. Là l'anima bassa e vile di Fedro si svela finalmente a Clara in tutta la bruttezza. Egli le intercetta la corrispondenza, egli ha spe-

culato sulla sua sostanza facendole firmare un contratto di nozze, in cui in caso di divorzio si stabilisce che tutta la sostanza di lei passerebbe completamente in proprietà del marito, contratto che nella sua cieca passione dei primi tempi ella ha firmato senza leggere, per dimostrare la sua piena fiducia in lui (1). Ora che l'animo di Sergio le si è scoperto, ella rinuncierà a tutto, ma vivrà per Stephane. Josy, il fido amico di Stephane, giunge con una compagnia di zingari. Egli l'ha cercata: essa può salvare Stephane. Josy ha giurato al suo amico di ricondurre Clara. Invano Fedro la supplica di rimanere: egli non avrà che le sue terre e le sue sostanze, ma l'anima di lei, libera, andrà verso Stephane. E Clara fugge con Josy.

Nel frattempo l'Arciduca ha finalmente riconosciuto tutto il merito di Stephane; presto il compositore riprenderà lo scanno direttoriale al posto di Seidler. Ma la vita non gli sorride per questo: egli è senza notizie della sua ispiratrice, Josy non è ritornato. L'ultima sua opera è finita, la partitura della *Roussalka* è completa. Marta comprende l'idea fissa di Stephane: essa

(1) Questo particolare è storico nella vita della Schroeder Devrient.

si tortura, non ha se non parole di disperazione e di dolore, e piange, piange..... Il suo pianto fa soffrire ancor più l'animo di Stephane: « Perchè non mi abbandoni alla mia sorte sciagurata? » egli le chiede

MARTA

Non posso.

STEPHANE

Dolce amica: tu hai pure un'anima di musicista, essa s'è ripiegata ed a forza di tacere ha dimenticata la sua dolce melodia. I nostri dolori sono fratelli. Io posso intendere il tuo, ma tu non puoi capire quanto soffro vedendoti soffrire!

Ogni tentativo è inutile; Stephane è votato all'ardente Roussalka: egli l'attende sempre. Sofferente di cuore e malaticcio egli si reca ad una festa nel palazzo dell'Arciduca. Un'orchestra eseguirà la sua sinfonia in mezzo al lago del giardino. Clara finalmente giunge a lui, mentre egli ha appena spezzato il violino in un accesso di disperato sconforto. Ma essa non è giunta che a raccogliere l'estremo suo sospiro, giacchè l'emozione e la gioia lo fanno spirare tra le braccia di Clara, dopo che essa lo ha baciato e gli ha pro-

messo di dar vita alle creature della sua fantasia. Mentre così egli muore nelle braccia della sua ispiratrice, dal lago sale il suono dell'orchestra, che eseguisce *il Canto della Risurrezione* di Zeno Stephane. Marta giunge dinanzi alla salma, e la strappa a Clara, che conserverà per lei eterno odio.

La cantante rimane sola coll'Arciduca. Un pensiero di morte le attraversa un istante la mente, ma poi d'un tratto essa comprende il suo destino; ha trovato sul tavolo la partitura della *Roussalka*: ella sarà in tutti i teatri l'interprete di quella creatura di sogno, ella porterà per il mondo con tutta l'energia della sua arte e la forza del suo amore, quelle melodie dove sono chiusi l'animo ed il cuore di Zeno Stephane, dove sono le sue sofferenze, le sue speranze, dove sono tutti i sentimenti che la divina delle arti può esprimere colla forza che tocca ogni mente ed ogni cuore che sia capace di sentire e di soffrire. Al suo amore ella dedicherà tutta la sua vita.

Dall'amore è sorta la gloria di Stephane, dalla disperazione di Clara sorgono la potenza e la bellezza più complete della sua arte.

Se nella *Roussalka* è l'anima della musica, nella leggenda drammatica *L'Ange et la Sphinge*, un piccolo poema tratto dallo Schuré da un ro-

manzo del medesimo titolo, la musica si fonde viva colle parole. La musica dell'opera è del Dietrich, un allievo di Saint-Saëns; il libretto, di bella forma poetica, ha un intimo nesso coll'espressione musicale.

Su Corrado di Felseneck, proprietario di un castello feudale della Foresta-Nera, incombe una triste fatalità. Un suo antenato, Ottone di Felseneck, dopo aver vittoriosamente combattuto contro i saraceni, vinto dai vezzi della figlia di Saladino, rinnegò la fede cristiana. La sua fedele fidanzata, Berta, lo attese dieci anni, poi si spense. Il padre di Berta maledisse la stirpe dei Felseneck ed invocò che l'ultimo di essi dovesse espiare per tutti. Ora anche Corrado è preso da uno strano fascino: un'ondina lo attira inesorabilmente. Dopochè Corrado ha ricevuta l'investitura di cavaliere, il vecchio Rupertus, l'astrologo, gli predice il futuro suo destino: egli sarà il cavaliere dell'angelo dopo aver riportata vittoria sulla sfinge; poi Rupertus gli dà un anello che sarà la sua egida nel fatale cammino. Corrado imprende questo cammino.

Al castello dei Sette-Venti appare in sogno a Corrado Berta, la fanciulla abbandonata da Ottone di Felseneck. Corrado sogna di condurla all'altare, ma il suo sogno di felicità è turbato dall'apparizione della sfinge che gli rivolge la

parola e gli si pone innanzi. Corrado si sveglia ancora sotto l'incubo della sfinge.

Ripreso il cammino Corrado giunge al palazzo dell'elettore di Spira. Egli compare nella gran sala del palazzo mentre vi fervono le danze, in mezzo ad una gran festa. La sua comparsa fa cessare le danze: egli porta dovunque, anche in mezzo alla gioia ed ai tripudî, il suo aspetto funereo. Là egli viene a conoscere Gertrude, cugina del Conte Palatino; in quella donna di strana bellezza egli vede la sfinge che lo perseguita. Sì: è lei quella che lo attira col suo fascino invincibile. Ella lo vuol attrarre nella grotta in mezzo alla foresta, ove potrà conoscere il suo segreto: là ella diverrà sua sposa.

E Corrado va nella grotta: egli vuol possedere anche l'anima di quella donna. Gertrude ha la forza d'amore e di desiderio di tutte le amanti abbandonate. In lei, caduta in letargo per mezzo d'arti magiche, Corrado vede Enide la dolce vergine, Ginevra la bella adultera. Ma poi egli vuol conoscere lei stessa, Gertrude, vuole conoscere l'enigma. Invano Gertrude reagisce al volere di Corrado: egli la vince col potere dell'anello di Rupertus. E appare in lei la Sfinge, il mostro mezzo donna e mezzo bestia: Corrado la sfida.

Ma mentre egli crede d'averla vinta, essa lo

tiene ancora legato a sè. Ella si darà ad un altro cavaliere; Corrado vorrà impedirlo e la inseguirà. Infatti in un torneo alla presenza del Conte Palatino egli abbatte in lizza il cavaliere di Gertrude. Questa ritorna a Corrado, ma, conoscendo il potere dell'anello, cercherà di rapirglielo. Mentre i compagni di Corrado lo chiamano a loro, accingendosi a partire per la Palestina, egli è circondato e vinto ancora dai vezzi ingannatori di Gertrude. Ella ottiene da Corrado la promessa che egli passi con lei tre giorni di completa felicità prima di partire per l'Oriente, e mentre, soggiogato dalle maliarde arti di Gertrude, Corrado è caduto in letargo, ella gli invola l'anello.

All'abbandonato castello di Felseneck egli ritorna con Gertrude, divenuta un' altera castellana. In lei è sempre la sfinge crudele, che medita le più basse trame, la perdizione di Corrado. Ella tenta di trattenerlo ancora al castello: ella ne possiede il corpo, ora vuole possederne la fede. Ma se la fede di Corrado ha smascherata un giorno la sfinge, ora questa gliel'ha rapita. Corrado vuol avere ancora la sua egida e cerca strapparla a Gertrude. Non vi riesce, ed allora egli uccide la donna falsa e crudele colla spada degli avi, gridando: « Muori dunque, assassina d'anime! » Egli non ha il coraggio di

toccare il cadavere per strapparne l'anello, egli teme la sfinge anche dopo la morte. Wilfrid, l'amico ed il compagno delle sue battaglie, strappa l'anello alla salma e lo dà a Corrado: « Ora che la tua anima, libera da ogni fantasma, salga d'un fiero volo al proprio regno, donde partono in mezzo all'etere radioso i lampi sfolgoranti delle gloriose pugne ». Ogni dubbio scompare dall'animo di Corrado: egli si sente libero, pronto a partire per combattere e vincere. Ed andrà alla crociata forte e sicuro di sè.

In questa fantastica leggenda, che l'accordo dei suoni colle parole deve rendere stranamente penetrante e affascinante, è la storia dell'anima umana. È la storia di questa povera anima nostra che cerca l'ignoto, che cerca di penetrare il segreto, di conoscere la verità, e quando questa verità le abbia tolto la speranza, la fede, in uno slancio di forza, se è veramente forte, comprende, ma *soltanto allora*, come nella fede sia l'unica salvezza, la sola verità. Ed in un moto violento di ribellione questa povera anima umana smarrita lotta per riconquistare la fede che la ricerca dell'Ignoto le ha strappato. Essa allora odia quanto prima l'affascinava con uno strano potere, e cerca ansiosamente la strada della verità con tutta la forza della propria coscienza,

ora finalmente stabilita: allora essa comprende come la strada della fede sia quella che conduce alle grandi vittorie dell'anima.

È la storia dell'anima di ogni uomo che voglia sapere e scoprire, è la storia della coscienza di tutti i popoli che spesso sono rimasti affascinati da nuovi segreti, da nuovi problemi, e dove hanno trovato bassezza e falsità si sono ribellati, ritornando colla coscienza del proprio essere e della propria vita alle lotte dell'esistenza: lotte di pensiero e di coscienze, lotte che mietono molte vittime, ma in cui gli eroi sanno affrancarsi e prepararsi con sicura fede alla vittoria.

Ed ancora in queste lotte, se sono da rimpiangere coloro che cadono vinti alle prime difficoltà, ancor più da rimpiangere sono coloro che non le ricercano: essi mai nulla sapranno e vivranno di una cieca vita vegetativa che li condurrà sempre più al basso. « Chi mi sfugge—dice la Sfinge — nulla sa, e chi mi doma è re ».

Veniamo all' ultimo lavoro dello Schuré, *Leonardo da Vinci.*

Leonardo, il grande genio del Rinascimento così poco compreso dai suoi tempi, ci è presentato a Milano, nel suo studio, accanto a due allievi, lo scultore Ruggiero e il pittore Lieto.

Girolimina, una fanciulla che, divenuta pazza assistendo agli orrori dell'assedio di Bergamo e guarita poi da Leonardo, è ora sua figlia adottiva, viene a trovare il maestro in occasione del suo genetliaco, accompagnata da una suora che appartiene al convento dove essa è allevata. Leonardo in tale giorno, prevedendo vicina la sua partenza, poichè il comune di Firenze lo chiama a costruire una grandiosa opera di guerra, esterna a Girolimina un suo vivo desiderio. Egli vorrebbe vederla sposa ad uno dei suoi allievi, vorrebbe vederla vegliare come genio protettore sulla scuola che egli ha fondato. Ma Girolimina si oppone energicamente ai disegni del maestro, ella ha deciso il suo avvenire: prenderà il velo monacale, e comincierà da oggi il noviziato; fra un anno, terminato il noviziato e prima di rinchiudersi definitivamente nel convento, essa verrà a salutare per sempre il maestro: e glielo promette. Ella esce dallo studio di Leonardo lasciando dietro a sè un po' di tristezza. Tristezza in Ruggiero, che è rimasto avvilito per il giudizio di lei sulla sua opera, in Lieto, che è rimasto commosso e affascinato in presenza di quella dolce e bella creatura, in Leonardo, che si sente condannato nelle sue opere, anche da lei, che vede una bellezza vera d'arte al di sopra

dei suoi sforzi. Tutti e tre rimangono conquisi da quell'anima tanto superiore.

Quand' ecco un' inaspettata visita viene ad interrompere la conversazione di Leonardo col vecchio Baldassare, un alchimista del cui aiuto egli si vale nelle sue ricerche scientifiche. Lucrezia Crivelli, amante di Lodovico il Moro duca di Milano, accompagnata da una dama col viso coperto da un velo nero, viene a persuadere Leonardo, per incarico del duca, di non allontanarsi da Milano. Essa annuncia anzi a Leonardo come, per la festa della duchessa Beatrice d' Este, questa abbia istituito un concorso d' arte sul tema: « Il Trionfo della Donna », e per questo concorso abbia calcolato sulla partecipazione di Leonardo, che ne sarà incontestabilmente il vincitore. Ma a nulla valgono le preghiere di Lucrezia Crivelli. Soltanto Monna Lisa, la sua accompagnatrice, col fascino della voce e delle parole riesce a piegare Leonardo al desiderio di Lodovico il Moro, e forse anche al suo. Ella ha compreso il grande artista, ha letto il suo pensiero, ha intuito nelle sue opere un' ardente aspirazione verso l'Ideale. Leonardo resta affascinato da quella donna di cui non vede il volto, che più tardi ammirerà per non comune bellezza; egli ormai la venera come la prima donna che abbia letto il suo pen-

siero. Egli rimarrà a Milano, prenderà parte al concorso indetto dalla duchessa Beatrice, darà vita ad una visione di bellezza, ad un sogno di Leda trionfatrice, che Monna Lisa gli ha narrato. Nessuno dinanzi a Leonardo potrebbe concorrere e competere col suo quadro. Ma invece il suo allievo Ruggiero, orgogliosa e superba natura d'artista, avrà l'ardire di porsi di fronte a Leonardo: Beatrice d'Este vuole questo da lui, e nel desiderio della duchessa egli non trova che l'ultima spinta al suo sconsiderato orgoglio.

Tre mesi dopo, durante una festa al palazzo ducale, ha luogo il giudizio sul concorso. Leonardo e Ruggiero sono i due concorrenti. Al secondo atto, nello splendido ambiente del palazzo ducale, framezzo alla folla svariatissima ed elegante di dame e cavalieri, ritroviamo Lucrezia Crivelli e Monna Lisa, Leonardo e Ruggiero. Monna Lisa ci si svela in una conversazione con Lucrezia. Ella fu costretta dal padre a sposare un ricco proprietario di campagna, mercante di buoi, ma al marito ella non ha mai voluto darsi, ed è fuggita, poichè la sua persona, tutta spirituale e fine, non avrebbe potuto mai condurre la sua esistenza accanto ad una persona triviale e brutale come Giocondo. Nel suo essere così fiero vi è ora una gran lotta: l'A-

bisso ed il Cielo si aprono dinanzi a lei, ed è nell' ansia della sua anima che aspira ad una nobiltà di pensieri, ad un elevato scopo dell' esistenza la maggior prova della grandezza dei suoi concetti, della sua stessa persona, superiore a tutte le altre. Ella in Leonardo ha compreso la stessa lotta fra due mondi, sa che soltanto in lui potrebbe trovare l' amore grande e nobile, l' amore vero. Ma viene il momento del giudizio sul concorso, giudizio che dovrà essere pronunciato da Beatrice d' Este. La duchessa assegna il premio, la rosa rossa della bellezza, a Ruggiero per il suo marmo. La sorpresa è in tutti. Lodovico il Moro è indignato contro la moglie: egli invita Monna Lisa a dire il suo parere. Monna Lisa senza esitazione, dinanzi a tutti, spiega il concetto di Leda; il quadro di Leonardo, il concetto del maestro è ben più elevato, ben più nobile del significato artistico della *Medea* di Ruggiero. Monna Lisa dà a Leonardo la rosa bianca della Saggezza che dura e dell' Arte immortale. L' anima dell' artista si incontra con quella della donna che ha tanta altezza di concetti e tale intuizione di ciò che è nobile ed alto. E Leonardo ottiene da Monna Lisa una grazia: di poter fare il suo ritratto. A Firenze essi si rivedranno e si ritroveranno: là egli compirà il nuovo quadro.

Ruggiero dinanzi a Leonardo sente d'essere il vinto non il vincitore del concorso. Il fascino di Monna Lisa ha vinto anche lui; egli vuole avvicinarla, e abbandonerà per questo anche la donna ch'egli ha sedotto e promesso di sposare, Sidonia, una giovane esperta nell'arti magiche, figlia dell'alchimista Baldassare. D'altra parte l'amore, latente in Leonardo per Monna Lisa, potrebbe forse divampare ardente quando fosse acuito dalla gelosia. Ed è a questo scopo che Monna Lisa vuol parlare a Ruggiero; ella avvince il giovane col suo fascino, egli pure otterrà di ritrarne le sembianze, scolpendo nel marmo il busto di Monna Lisa. Ma che importa a questa l'avere asservito Ruggiero? Ella vorrebbe il cuore di Leonardo; poter asservire quello completamente sarebbe la sua grande vittoria.

In una villa sui colli fiorentini Leonardo dipinge il ritratto di Monna Lisa. Quasi al compimento del quadro ed all'inizio delle prove di una macchina per volare ch'egli ha inventato, la sua anima s'agita ancora nel gran dubbio: deve egli seguire la Scienza oppure l'Arte? L'una chiude il passo alla felicità, l'altra è l'infinito dell'amore, la felicità dell'oblio: una dà la gloria ma nell'eterna solitudine, l'altra è la perdita del dominio di noi stessi. « Il Tutto forse

è dall' altro lato dell' abisso, dell' oblio, dell' infinita fusione di due anime nell' amore. » Il vecchio Baldassare dice a Leonardo : « Bisogna sapersi perdere per ritrovarsi, bisogna saper morire per rinascere. » Forse nelle parole dell' alchimista sta tutta la verità.

Lieto, lo scolaro sempre fedele al maestro, viene a lui per dirgli addio. Egli andrà a Milano, vi diventerà tagliapietre ; in Girolimina, la figlia adottiva di Leonardo, egli aveva trovato l' ispirazione, attorno ad essa egli aveva creato i suoi sogni, in lei vedeva il fine della sua vita. Girolimina ha deciso, finito il noviziato, di diventare monaca : ormai la vita di Lieto è spezzata, l' ispirazione viene a mancare all' artista. Ma anche Leonardo vedrà svanire la sua felicità. Monna Lisa deve ritornare presso Giocondo, il marito. Essa ha stabilito di andarvi ; se finora Giocondo l' ha pregata di ritornare, ora egli glielo impone, pena la vita. Ed essa, sapendo prossimo il distacco, ricorda con Leonardo i giorni passati.

Leonardo.

... Ci furono dei minuti, Lisa, ci furono delle ore in cui gli ultimi veli erano caduti dinanzi i nostri sguardi confusi. In questi rari momenti, noi avevamo risolto il grande problema. L' essere non aveva più misteri per noi ; noi

vivevamo, noi respiravamo al suo centro. Per il nostro casto e meraviglioso amore il tempo non era più, e già cominciava l' eternità.

LISA.

È vero, Leonardo, tu m' hai aperto un magnifico regno: la tua arte, il tuo genio.

LEONARDO.

E tu m' hai dato il tuo: il tuo sogno immenso, il tuo desiderio sconfinato, il tuo sicuro presentimento.

LISA.

E di questi due regni confusi abbiamo fatto un nuovo mondo, le cui porte s' aprono verso il cielo...

Ma domani tutto ciò non sarà più: ella non sarà più accanto a lui. Leonardo potrebbe unire la sua vita a quella di Monna Lisa, ed ella, lungi dal marito, in una lontana città, darebbe a lui la felicità di tutta la sua esistenza; ma è l' abisso che con ciò ella gli fa intravedere, l'oblio eterno, l' abbandono completo della patria, del dovere, della scienza. Il dubbio di Leonardo è sempre più incalzante.

Quand' ecco un inviato della Signoria viene per richiedere Leonardo, che dovrà comunicare

al Gran Consiglio se intenda compiere alla presenza del popolo l'esperimento promesso della macchina per volare. Leonardo segue l'inviato, anche se Monna Lisa cerca richiamarlo colla minaccia di andare verso l'abisso dell'oblio con Ruggiero, che da tanto tempo la perseguita. Leonardo lascia la villa: Monna Lisa ritorna a Giocondo, Sidonia la segue.

Al vecchio castello di Giocondo Monna Lisa è tornata in pieno potere del marito. Ma la figlia dell'alchimista ha preparato una bevanda che addormenta nel sonno della morte: Gioconda la offrirà al marito. Per cui ella lo lascierà accostarsi per la prima volta a lei; ella è in suo potere, ma non vi cadrà: la sua vendetta sarà prima compiuta. A Giocondo ella mostra da una finestra il cigno che dorme nel fossato ai piedi della gran torre; quello è il suo genio protettore: bisognerebbe ucciderlo per poterla possedere suo malgrado.

Ruggiero giunge di nascosto al castello di Giocondo e riesce a parlare con Monna Lisa. Ella non gli ha lasciato scolpire il busto: fu un inganno, perchè ella sapeva di non mantenere la promessa. Trascinato dal suo fatale amore egli non ha mai compreso l'inganno. Ma ora Ruggiero le annuncia che il tentativo della macchina per vo-

lare è fallito del tutto; il popolo ha protestato violentemente, e Leonardo è ripartito per Milano, ove riprenderà gli esperimenti. Monna Lisa respinge ancora Ruggiero, lo costringe a partire. Ad un tratto un colpo d' arma da fuoco risuona al di fuori: Giocondo ha ucciso il cigno, il cigno ispiratore di *Leda.* La morte del cigno amato le indica il suo dovere. Piuttosto del delitto o del tradimento ella sceglie la morte. Monna Lisa beve il veleno che Sidonia aveva preparato per Giocondo. Colla sua morte ella renderà immortale il genio di Leonardo, colla morte la sua anima si ricongiungerà per l' eternità con quella di Lui: il suo ricordo formerà in Lui il rimpianto, il sogno eterno, l' eterna ispirazione. Ruggiero impazzisce alla vista di Monna Lisa morta: l'ombra di Leonardo gli sembra accanto alla salma di Lei.

In un giorno di lotte, mentre i Francesi conquistano Milano, donde Lodovico il Moro è fuggito, ritroviamo Leonardo nello studio del primo atto. Lieto viene ancora dal maestro più sconsolato che mai. Egli si farà frate, rinunziando alla vita come Girolimina ha rinunziato alla sua: egli pure entrerà in un convento. Ma il maestro gli darà la felicità: « Colui che concepisce la felicità in tutta la sua potenza, ma vi rinuncia,

ottiene il potere di dare la felicità.» Così a Girolimina, prossima a prendere il velo monacale, Leonardo svela l'immenso amore di Lieto; egli le mostra i disegni che Lieto ha eseguito in passato, fra i quali una testa di S. Sebastiano che le rassomiglia, chiaro indizio di un grande ingegno, ora sviato e spento: se ella volesse, potrebbe salvarlo col suo amore. Girolimina comprende finalmente tutta la bellezza di quell'amore, tutta la forza di quel sentimento; ed acconsente piena di felicità. L'opera di Lieto non morrà, egli saprà ancora creare e salire la via della gloria: Lieto sarà il Correggio. Come a Leonardo, suonerà pure alle orecchie di Girolimina la verità di queste parole: « Bisogna sapersi perdere per ritrovarsi; bisogna morire per rinascere. » Tanto più vere esse appaiono anche oggi a Leonardo, quando egli viene a conoscere la morte di Monna Lisa. Sidonia, che si rifugia nel suo studio, essendo inseguita dai soldati del Sant'Ufizio come strega ed avvelenatrice, gli narra la morte di Monna Lisa, e come Ella lo abbia amato fino all'ultimo respiro e si sia sacrificata per lui. Le sue ultime parole furono: « Il cigno muore, ma il mio amore non è morto... » Poi bevendo il veleno: « Leonardo, bevo al tuo genio. »

Ed ecco che a Leonardo appare la visione di tutta la potenza dell'amore di Lisa. Egli

ha sacrificato l' Amore, questo sublime veggente, alla scienza incerta. Ora lo guiderà sempre innanzi l'ideale, che nella mente sua è raccolto intorno al ricordo di quella creatura che per amore suo s'è sacrificato, di quella creatura che aveva in sè tanta forza di sentimento. La divina ispiratrice vivrà immortale nel pensiero di Leonardo. Essa gli ha dato ora la forza e la fede. « Poichè, egli dice, lo affermo, sì, lo attesto, non sono questi colpi di cannone e queste orde selvaggie che ci uccidono, è la mancanza di fede! Se noi avessimo questa fede, il cielo potrebbe ben far cadere la neve, e gli uomini attizzare i loro incendi, il sole dell'amore penetrerebbe attraverso a questi vortici di neve e di fumo, e la terra fiorirebbe attorno a noi!... Non sapersi dare, fino ad arrischiare il tutto per il tutto, aver paura dell'abisso.... ecco la colpa irrimediabile... Ah! se l'uomo più forte e la donna più potente non possono congiungere le loro mani reggendo la fiaccola del grande Amore, maledetta sia la Scienza vana, e maledetta l'Arte mentitrice! Che i mondi erranti ricadano in polvere!... »

Ora Leonardo conosce la verità. Egli andrà dal re di Francia, che lo fa chiamare. Lisa non è morta, ma è risorta nell' animo di Leonardo, viva nel suo capolavoro.

*
* *

Con *Leonardo da Vinci* l'arte dello Schuré s'è affermata magnificamente in tutta la sua forza. Questo lavoro riassume l'indirizzo generale dei drammi di Edoardo Schuré.

Da *Les enfants de Lucifer* a *Leonardo da Vinci* sono cinque lavori, cinque lavori soltanto, ma di che mole e quanto importanti nella storia letteraria del teatro! Credo che Edoardo Schuré abbia intenzione di aumentare ancora il numero dei volumi del suo *Théâtre de l' Ame:* ad ogni modo i tre volumi che finora abbiamo di lui sono una prova fortissima del suo ingegno di scrittore di teatro. Che importa se tutti i suoi drammi non si presentano alla ribalta? È colpa dei tempi, è colpa del pubblico; ma almeno i pochi veri amatori del teatro d' arte possono godere nell'ammirazione di queste produzioni così complesse, così forti.

Dopo aver esaminato il teatro di Francesco de Curel ed i teatri di due autori, che sono vanto nostro, Butti e Bracco, il teatro dello Schuré viene ad assumere un aspetto tutto suo proprio. Esso ha infatti delle note essenzialmente personali che lo differenziano da qualunque altro teatro.

La prosa dello Schuré è quella d'uno scrittore severo e preciso, dalle cui frasi la poesia emana quasi per forza d'idee, e non per fioriture di stile o di parole. Quale brano di prosa la difesa di Fosforo dinanzi al tribunale del proconsole al terzo atto di *Les enfants de Lucifer!* È l'auto-difesa e la professione di fede dell'ardito eroe che si discolpa dinanzi la Chiesa e l'Impero, ed innalza un inno alla sua patria, ora asservita. E nella prima scena del quarto atto emana dal dialogo fra Fosforo e Cleonice tutta una deliziosa poesia d'amore, che rivela la comprensione e possessione completa di due anime che si amano.

Credo che fra noi potrebbero oggi essere abbastanza maturi i tempi perchè qualche capocomico ardito si accingesse e mettere in scena *Les enfants de Lucifer*. È un dramma pieno di movimento, in cui dovrebbe essere organizzata e disposta con gran cura la folla, che vi ha una parte molto importante. Colla perizia odierna dei direttori di scena il coro della folla non dovrebbe essere difficile a disporre: la folla del *Giulio Cesare* di Shakespeare, dato dalla compagnia del Teatro stabile di Roma, ha potuto presentare un notevole saggio di quanto si possa ottenere oggi dall'istruzione delle masse. *Les enfants de*

Lucifer hanno un dialogo molto denso ed animato, tutto il lavoro è condotto con molta perizia della scena. Nel suo complesso potrebbe interessare molto e molto più di tante produzioni d'oggi, che hanno assai spesso azione e svolgimento lentissimi e alquanto stiracchiati.

Se il soggetto fosse un ostacolo, perchè oggi il pubblico ricerca per lo più nei lavori drammatici la riproduzione della vita contemporanea, l'ambiente moderno, faccio osservare con quanto favore sia stata accolta a Roma la riesumazione del già ricordato *Giulio Cesare*, e poi perfino delle *Eumenidi* d'Eschilo. Ricordo ancora come un attore e direttore di grande intelligenza, che ebbi già occasione di citare, l'Antoine, ora alla direzione dell'*Odéon*, abbia frapposto ai drammi moderni, nel programma del suo teatro, la riproduzione di misteri e di antiche rappresentazioni, che hanno un grande interesse per gli amatori del teatro.

Nel dramma *Les enfants de Lucifer*, invece, se l'ambiente è del IV secolo non appartiene esclusivamente a quell'epoca l'anima del lavoro. In esso è la storia dell'anima umana di ieri, dell'oggi e del domani. È l'eterna lotta del Vero contro il Falso, è l'eterna aspirazione delle anime dei Forti, ostacolata dalle anime dei seguaci di

sette o di dogmatici precetti. È storia di tutti i tempi, che oggi potrebbe trovare un maggior numero di spettatori fra coloro che ai destini dell'anima e della vita prestano tutto il loro studio come alle cose che più ci interessano, perchè più direttamente riguardano l'uomo ed il suo fine.

È appunto per il contenuto che il teatro di Edoardo Schuré ha un carattere spiccatamente distinto dagli altri teatri idealisti. Non è in esso l'idealismo attraverso la scienza, o attraverso l'aspetto morale o giuridico della vita, non è la lotta di idee o di fedi diverse che dividono le persone e le società, no: è semplicemente la lotta e il trionfo dell'anima umana. È l'essenza di tutte le altre lotte che ritroviamo nel teatro e nella vita moderna, ma con un'analisi che scende fino al fondo, fino all'origine dei moti dell'anima. L'anima, l'eterno moto la prima forza dell'universo, è stata analizzata dallo Schuré come nessuno degli autori drammatici aveva mai prima tentato. In causa di questa introspezione che non interessa se non chi vuol *vedere, sapere,* ricercare le più intime energie dell'animo, il *Teatro dell'Anima* non potè finora farsi apprezzare da tutti, ma solo da un'eletta di spettatori.

Ecco il problema: potrebbe realmente oggi un

lavoro dello Schuré affrontare le nostre ribalte, anche se tutto il pubblico non fosse maturo a tale rappresentazione, anche se la maggior parte del pubblico udisse una parola diversa da quella che ordinariamente suole ascoltare, anche se per massima parte un pubblico possa essere composto di persone che restano ben più basse nelle idee, e non hanno nell'animo le preoccupazioni, le aspirazioni, le lotte dei personaggi dell'autore francese?

È grande ragione di difficoltá nella via del progresso intellettuale la folla delle anime meschine, che o non si occupano o non prendono cura d'occuparsi dei più interessanti problemi della vita umana. Esse vedono la vita da un lato solo, se pur anche ne vedono tutto questo lato, ma non vogliono o non sanno indagarne gli altri lati. E sono paghe di vegetare.

Ma come volete che quegli individui si curino dell'anima, dei suoi destini, della vita umana, delle lotte d'idee? Sono cose troppo *difficili* per loro. Così essi restano sempre nel loro cantuccio.

In tal modo chi non ha sofferto nel cuore e nell'anima non potrà mai comprendere le verità della vita, chi non ha mai agitato innanzi a sè un ideale verso il quale concorrano tutte le pro-

prie energie, tutte le proprie aspirazioni, non potrà mai comprendere l'aiuto e la forza che si possono trarre da questa nostra aspirazione idealistica.

Essi soffriranno meno, vivranno di una vita meno logorante, meno dolorosa, ma rimarranno nelle basse regioni dove l'anima loro s'addormirà, in sonno o in letargo poco importa, senza che alcuna elevata aspirazione possa ritrarla alla luce, al sole del pensiero.

È ancora l'eterna vicenda per cui, ad esempio, la facondia di coloro che si arrestano agli aspetti esterni della vita, non potrà mai penetrare i profondi silenzi delle anime che soffrono e dolorano. Questo ha espresso Maurizio Maeterlinck nel suo mirabile studio sul *Silenzio* : «... Coloro che amarono molto sanno anche dei segreti che altri non sanno; poichè vi sono, in ciò che tacciono le labbra dell' amicizia e dell'amore profondi e veritieri, migliaia e migliaia di cose che delle altre labbra non potranno mai tacere».

Così non potranno mai conoscere le verità ed i dolori della vita quanti non s'azzardano ad investigare le lotte dell'anima, le lotte che la dilaniano nel desiderio dell'Amore, nell'aspirazione alla Scienza. Contrapponete l'eterno amore all'eterna sete di conoscere ed avrete lo stimolo

maggiore delle lotte dell'anima, l'ispirazione maggiore dei protagonisti dei drammi di Edoardo Schuré.

L'ideale verso cui tende l'opera dello Schuré è la perfetta unione delle anime nella Fede, nell'Ideale, è l'attuazione dell'Amore nell'Azione. Le due creature che al culto di Lucifero hanno votato il loro essere, consacrate le loro energie, e che cadono vittime della reazione irrompente, attuano la più bella forma dell'unione di due esseri. Esse periranno, ma il loro sacrificio è destinato alla redenzione di quanti sono rimasti scossi dalla forza di quella fede.

La morte della *soeur gardienne* ha redento l'anima di Maurizio di Kernoët, all'amore egli dedicherà tutta la sua forza rinsaldata dalla fede e dalla piena coscienza d'un ideale divino. Maurizio dalla forza dell'amore sarà spinto all'alta elevazione intellettuale e morale a cui l'ha guidato la sorella colla vita, poi colla morte: a questa elevazione di pensieri e di sentimenti sarà rivolta da lui anche Fulgenzia. Lucilla ha rivelato l'ideale.

Così Clara Smirnova alla morte di Zeno Stephane, che da lei ha tratto l'ispirazione geniale, vede il suo destino, comprende la missione di bellezza e di nobiltà d'arte che le spetta. Il do-

lore ed il rimpianto la consacrano all'arte, per dare la gloria a chi l'ha adorata, a chi essa ama ora per sempre.

La vittoria di Corrado di Felseneck sulla sfinge, ch'egli ha sfidato e di cui ha voluto svelare il segreto, gli dà la signoria del proprio essere, la coscienza del suo *io*, gli indica la via del suo destino, della sua lotta.

E finalmente la grande anima di Leonardo da Vinci è guidata nella sua aspirazione geniale soltanto dopo la morte di Monna Lisa, che lo ha legato eternamente col sacrificio di sè stessa ed è diventata la sua sposa immortale, la sua ispiratrice nell'ascesa della sua creazione. La missione del genio, che appare dopo il conflitto asprissimo tra la scienza e la fede, è consacrata dall'amore e dalla morte, e più che tutto dal dolore e dal sacrificio. Novello Prometeo, Leonardo voleva *conoscere*, e sull'orlo dell'abisso s'è arrestato. Non ha azzardato di andare più in là colla donna più completa, coll'unica donna *vera* ch'egli avesse mai incontrato. La rinuncia, la morte di lei lo legano eternamente a quella creatura. E l'arte sua risplenderà d'ora innanzi in una magnifica geniale rifioritura.

È in tutte queste anime dello Schuré il rifiorire delle energie dell'individuo, in un nuovo

aspetto dell'anima, che dopo aver lottato e combattuto s' è consacrata all'ascensione vittoriosa, santificata dalla sofferenza, dal dolore, dalla pena.

*
* *

Edoardo Schuré sogna l'avvento di un nuovo teatro, dove autori, attori, messa in scena, pubblico concorrerebbero a formare degli spettacoli che dessero modo al popolo di ammirare il bello nell'arte, il vero nella vita.

Quando si educasse il popolo con queste rappresentazioni teatrali, a poco a poco lo si potrebbe preparare ad un concetto della vita più alto, più nobile, lo si potrebbe innalzare dalla bassezza in cui tuttora vive. Ci sarebbero ancora i ribelli—gli oppositori di mestiere sono di tutti i tempi,—ma la gran massa potrebbe educarsi alla sincerità.

Oggi troppe difficoltà si frappongono ancora alla realizzazione del suo sogno: lo Schuré oggi appare un veggente. È un aristocratico del pensiero che rivolge la sua parola ai pochi che lo comprendono, in attesa di un giorno in cui la folla dei più potrà anch'essa apprezzare tali la-

vori, interessarsi all'analisi della vita, alla rivelazione dei segreti dell'anima.

Oggi ancora non tutte le anime umane sentono con piena coscienza l'eterna lotta che è in noi. Quegli eletti che provano ogni giorno queste lotte dell' anima, tanto maggiormente soffrono perchè sono incompresi, perchè sono fra pochi. Essi soffrono dunque anche per quelle creature che non sanno o non vogliono soffrire. In questi pochi eletti è la parola di tutta l'umanità sofferente, perchè essi sentono tutto il peso tremendo delle falsità, dei pregiudizi accumulati attraverso i secoli. La pena loro è tanto più grave quanto minore è il numero di coloro che la comprendono. Su essi grava il peso dell'incredulità degli altri, spesso del ridicolo con cui gli altri cercano di rendere più tormentosa questa sofferenza.

Il giorno in cui tutti avranno compreso quanto debbano a questi pochi pensatori che penano per gli altri, quanto male faccia alle anime superiori lo spettacolo della bassezza, dell' incoscienza degli uomini sarà il giorno della redenzione dell'umanità. Allora tutti sapranno soffrire, tutti comprenderanno il dolore, e nel tempo stesso minore sarà la sofferenza.

Una delle maggiori speranze che possano sor-

ridere oggi alle *anime elette* è appunto la visione di quel radioso avvenire in cui tutte le anime potranno essere unite, affratellate nel comune amore, nella comune aspirazione alla verità. Oggi esse intravedono quanta bellezza e quanta felicità possano esservi nella piena comprensione di due esseri che sono uniti indissolubilmente dai vincoli del cuore e dell'anima: dell'anima sopratutto, chè il cuore segue sempre l'anima, non sempre l'anima si lascia guidare dal cuore. Ed intravedono l' accordo perfetto che mira ad uno scopo unico e che dà la forza di salire, di salire ai più puri orizzonti, dove è la visione più limpida, più nobile, più bella della vita umana. E se anche oggi qualcuna di queste anime elette trova l'anima sorella con cui realizzare quest'ideale di bellezza, di completo reciproco possesso, la opprimerà qualche volta ancora il disgusto per ciò che attorno ad essa vi è di falso e di vile.

Sono quindi tanto più da ammirare i pensatori dell'oggi, che in causa degli altri piangono e soffrono. Sono tanto più da ammirare coloro che come lo Schuré, con severità di filosofi, con coraggio di apostoli, colla tranquilla serenità di chi compie un'opera di verità e di giustizia, ci descrivono le pene dell'essere che vuole vivere ascendendo sempre, lavorano e faticano per pre-

parare, pur in mezzo alle ostilità, e anche alle contumelie, l'avvento dei tempi nuovi.

E nei riposi dalla lotta le loro menti vanno verso i tempi futuri.... Così Edoardo Schuré nell'incantevole e incantata Taormina, dinanzi al gigantesco colosso etneo, ha scritto il suo *Rêve éleusinien.* Vide egli in questo sogno, alla luce degli ultimi raggi del sole che stava per nascondersi dietro l'Etna, il teatro greco animarsi tutto, dalla scena agli ultimi gradini dell'anfiteatro. Ed in mezzo allo splendore d'una natura incantevole, in un quadro di maestà e di bellezza, sognò di vedere la rappresentazione d'una vera opera d'arte, dinanzi ad un popolo che s'agitava e s'appassionava, fino a salutare d'un grido potente la Vita e la Bellezza.

Fu a Taormina ch'egli diede vita al suo *Leonardo.* L'Etna era come l'immagine del genio di Leonardo; come l'alta montagna cela il fuoco sotto le nevi, così il genio leonardesco celava la più violenta tempesta sotto l'apparenza di una tranquilla, gloriosa pace. La sua anima era un fuoco ardente nel suo dubbio, nel suo intenso desiderio: e la sua persona invece appariva come quella d' un tranquillo fortunato creatore d'opere d'arte, che obbedisse solamente al suo geniale intuito. Leonardo stesso disse: « I più

grandi fiumi sono quelli che scorrono sotto terra ».

Non sono molte le pagine del *Rêve éleusinien à Taormina*, ma si sprigiona da esse una tale bellezza, una tale purezza, una tale forza d'aspirazione verso un Ideale supremo, che esercitano sul lettore un fascino invincibile. E siamo tratti a sognare lo stesso sogno, siamo tratti quasi a voler vedere quel teatro solenne dove s'inquadra la visione dell'Autore, quel severo teatro che ai suoi tempi dev'essere stato unico al mondo nell'eleganza dell'architettura, nella bellezza del passaggio, che si scorge dall'arco in mezzo alle colonne: una riva incantata, un mare d'un azzurro intenso, e al di sopra la cima dell'Etna, elevantesi al cielo, purissima nella sua bianchezza come l'aspirazione delle anime veramente grandi.

Così anche la produzione drammatica di Edoardo Schuré s'innalza in mezzo a quella dei molti scrittori drammatici francesi come la produzione d'un grande intelletto d'arte, portando in sè un'analisi che nessuno degli altri autori ha mai tentato. Solitario, e perciò più misconosciuto, il *Teatro dell'anima* è la più bella voce che venga a conforto delle anime, che, come quella di Leonardo da Vinci, o più modestamente come quella di Maurizio di Kernoët, aspirano alle più ar-

dite affermazioni delle forze dell'anima, che coll'Amore e coll'Azione, sia pure a costo di sacrifici, ricercano sempre la perfezione, la certezza.

Che importa ad Edoardo Schuré di sapere che pochi veramente l'intendono? Egli sa che questi pochi nelle anime dei suoi personaggi trovano un'eco delle lotte di sentimenti, che agitano le loro anime in mezzo all'affannato movimento della vita moderna.

Queste anime sono quelle dei *sofferenti* di cui ho parlato sopra. Se essi hanno patito, in questa eco dei loro sentimenti troveranno un valido conforto. Le pene che avranno sofferto saranno indizio che le loro anime non si contentano delle solite meschinità della vita.

Dobbiamo quindi dire che, anche sotto un'apparenza di serietà e di silenzio quelle anime s'agitano e sognano un ideale d'elevazione morale. Quest'ideale le innalza verso le creature d'eccezione che cooperano al loro elevamento.

Nella vasta repubblica delle lettere, fra queste creature d'eccezione, Edoardo Schuré occupa un posto assolutamente a sè verso cui tendono tutti gli idealisti.

Edoardo Boutet

A nessuno che s'occupi o s'interessi semplicemente di cose teatrali sarà sfuggito il grande avvenimento dell'inaugurazione del Teatro stabile dell'*Argentina* a Roma, che ebbe luogo nel Dicembre 1905 col *Giulio Cesare* di Shakespeare.

Edoardo Boutet, allora direttore assoluto ed anima del Teatro stabile, vedeva avverarsi in quella sera il sogno che da tanto tempo ispirava i suoi scritti; egli, che tanto aveva lavorato per la realizzazione di quell'ideale, dovette sentirsi più di tutti commosso quando il pubblico plaudente volle acclamare chi aveva dedicato ad una nobile impresa tutta la sua operosità, tutto il suo entusiasmo per l'arte drammatica.

Per troppo tempo Roma era stata trascurata dalle compagnie drammatiche, le quali per varie cause, non tutte dipendenti dai capocomici, abbandonavano proprio nella *season* la capitale, che non

poteva offrire agli ospiti alcuno spettacolo di prosa veramente degno del teatro italiano. La generosità della Società romana degli autori, che destinò per il teatro stabile tutto il suo patrimonio, le munificenze dei Reali e dell'alta società romana, resero possibile la fondazione del Teatro stabile. E quando si trattò di porre alla direzione artistica dell'istituzione una persona che sapesse guidare gli attori e scegliere il repertorio, per consenso unanime fu attribuita tale carica ad Edoardo Boutet, come la persona più indicata a stabilire su solide basi e a guidare nel suo progresso futuro, verso una elevata meta artistica, la nuova istituzione.

Per varie circostanze, certamente non dipendenti dalla direzione artistica, e che qui non è il caso di discutere, l'andamento successivo dell' istituzione non corrispose sempre in tutto alle grandi speranze su cui era stata fondata: molte cause, spesso d'ordine finanziario, impedirono ad Edoardo Boutet lo sviluppo completo del suo sogno d'arte: ed egli, piuttostochè rinunciare ad un punto solo del suo programma, che era serio programma d'artista, rinunciò al suo posto. Ma poi lo si volle ancora alla direzione artistica di quel teatro per la cui nascita egli aveva tanto cooperato; il Boutet fu finalmente persuaso ad accondiscen-

dere, ed ora egli fa parte della direzione per l'andamento artistico dell'*Argentina*. Ritornarono così altri giorni di vittoria per la compagnia stabile romana.

***

Quando sorse in Italia il primo *Don Chisciotte*, giornale di lotta, che dava per la prima volta in Italia l'esempio d'un quotidiano originale, che si elevava un po' al di sopra delle meschine lotte politiche e si distoglieva dai soliti pettegolezzi mondani, Edoardo Boutet divenne parte integrante della redazione del giornale.

Egli s'era fatto notare fin dal 1885, quando aveva assunto la critica drammatica nel *Corriere*, fondato a Roma da Matilde Serao e dallo Scarfoglio, e poi trasferito a Napoli. Le sue critiche sempre obbiettive, il suo stile senza fronzoli, ma vigoroso, avevano fatto indovinare in lui una esatta e serena concezione della scena di prosa, una imparzialità nel giudicare, che allora come oggi era dote non troppo frequente fra i critici.

Il *Don Chisciotte* si fondava dunque sulle più solide basi. Lo sostenevano degli scrittori assai noti come Luigi Arnaldo Vassallo, la signora Ossani, Luigi Lodi ed Edoardo Boutet; tutti fir-

mavano i loro articoli con pseudonimi, rinvenuti in abbandonati *clichés* della tipografia. Per Edoardo Boutet *Gandolin* scelse il pseudomino di *Caramba*. Ed attraverso a tutte le mutazioni che il *Don Chisciotte* originario subì successivamente, *Caramba* rimase sempre l'ardito sostenitore di quanto nobilitava la scena di prosa, di quanto egli sapeva essere vera arte, immutabile nella sua visione d'un ideale elevato. Ogni qualvolta in fondo ad una colonna del giornale il pubblico vedeva la firma di *Caramba*, leggeva avidamente, forse non sempre persuaso da parole che offendevano le sue abitudini e i suoi pregiudizi, ma sempre irresistibilmente attratto dalla serietà d'intenti e dalla simpatia che emanava dallo scrittore.

Erano articoli tutti di lotta: era un consiglio dato ad un attore o ad un autore, consiglio sempre ascoltato da questo e da quello anche se essi non ne volessero aver l'aria; era la severa critica d'un lavoro caduto o d'esito dubbio, era la lode ora misurata ora entusiastica di quanto tendeva ad essere od era manifestazione di vera arte: erano tutti articoli di lotta, nei quali trapariva sempre la malinconia del critico nel vedere la realtà molto diversa da un sogno, un nobile sogno d'arte.

Forse ai tempi in cui egli combattè colla penna dalle colonne del *Don Chisciotte* le verità ch'egli andava dicendo sembravano al pubblico troppo crude, troppo inaspettate; in quei tempi egli era forse un precursore degli ideali che oggi molti sentono dover ispirare l'arte drammatica. Oggi che questa nostra arte drammatica sembra risorta a nuova, forte vita, per la sagace operosità di alcuni che comprendono le vere finalità della scena, la sua parola ci appare perfettamente consona allo spirito del pensiero moderno. Siamo ancora lungi dal raggiungere l'ideale ch'egli va additando; l'arte drammatica, specialmente nel campo degli attori, deve districarsi del tutto dalle pastoie e dal gretto ciarpame delle scene delle generazioni passate, ma ad ogni modo molti *sentono* la tendenza verso questo perfezionamento, molti riuniscono le loro forze per vedere di avvicinarsi a quell'ideale quanto maggiormente sia possibile.

Nel 1891, quando dopo la prima rappresentazione delle *Rozeno* al *Valle* Boutet scriveva: « È l'alta riproduzione, semplicemente e schiettamente vera, nella varia misura e varia cifra, della creatura della terra, informante azione, situazione, dialoghi. La verità umana, appunto: non una novità nè una voga, ma una suprema bel-

lezza antica, dagli stolti negata o non intesa »— egli si opponeva a coloro che fino a quel giorno avevano chiamato « pazza novità, convenzionalismo nuovo » ogni tentativo di un teatro sincero, che fosse riproduzione vera, esatta della vita. Con quelle parole *Caramba* plaudiva ad un autore che fu fra i primi che in Italia seppero imporsi ad un pubblico colla sola forza della verità, abbandonando tutti i mezzucci che fino allora avevano intralciato la libera manifestazione del vero ingegno. Il pubblico s'era abituato e tollerava quei volgari mezzucci, si ricreava delle scene ad effetto, delle impressioni più banali, e si dilettava dei drammi che ricordavano i romantici drammoni francesi, o delle commedie borghesi dove ogni sentimento, ogni passione veniva esagerata dall'autore nell' abbondanza dei soliloqui, e dall'attore nell'enfatica e convenzionale recitazione.

A quei pubblici Giacosa con *Tristi amori* e Camillo Antona-Traversi colle *Rozeno* facevano l'effetto di veri rivoluzionari della scena. Gridavano molti critici :—ma questa non è arte, è fotografia della vita, — tanto avevano perduto il senso della verità quei critici da dimenticare che teatro e vita devono essere la stessa cosa.

Dopo la memorabile rappresentazione del 1888 di *Tristi amori* al *Nazionale* di Roma, rappresen-

tazione finita fra i fischi di una folla corrotta fino al fondo dell' anima da falsi precetti e da stolti pregiudizi, Giacosa poteva essere certo di avere attorno a sè quei pochi che non avevano smarrito il senso dell' arte, e che da tempo lottavano, inascoltati, per la sincerità del teatro. E quei pochi seppero imporsi ed additare al pubblico la vera opera d' arte. Giacosa non tardò a vincere: *Tristi amori* furono poi apprezzati veramente per un gioiello di commedia, dove la forza dei sentimenti si estrinseca con una tale finezza, che fa ancor oggi di quel lavoro un modello d'arte rappresentativa.

L'epoca in cui furono scritti *Tristi amori* era epoca di rinnovamento del teatro; in ogni nazione sorgevano dei ferventi apostoli della verità, nella patria stessa del grande dramma romantico dalle forti tinte Zola, i Goncourt e Daudet cercavano di abbattere il convenzionalismo della scena, e fra tutti benemerito Enrico Becque contribuiva ancor più efficacemente alla nobile causa portando sulla scena l' esempio della verità, mirabile esempio vittorioso colla *Parigina* e coi *Corvi.*

In quegli anni di lotta aveva luogo la trionfale rappresentazione delle *Rozeno*, in quegli anni Edoardo Boutet scriveva nella *Tribuna*: « È storia d'ieri. Quando io lo andava predicando anni

fa, erano atroci e spietate violenze di volgare attacco e di meschina difesa. Ma non mi venne mai meno la fede ed il coraggio. E a poco a poco divenne l'entusiasmo di pochi solitari. Le difficoltà da superare erano enormi: la tradizione, l'abitudine, le storture di parecchi anni di bugia.... Ora anche il pubblico è convinto; il significato è grande: vuol dire che è prossimo il trionfo.»

Ricordo un suo smagliante articolo su Ermete Novelli e il *Dramma nuovo*, nel quale egli rimproverava acerbamente coloro che volevano sostenere che Ermete Novelli era soltanto un artista comico; ed un altro articolo dove constatando le condizioni, allora così misere, del teatro italiano, egli diceva agli attori: «Ragazzi e ragazze, andate a scuola». Ricordo un suo malinconico articolo a proposito delle prime rappresentazioni della *Parigina* del Becque in Italia e di due attrici nostre, anche oggi fra le più note e meritamente applaudite, ch' egli non riteneva nè l'una nè l'altra adatte alla parte di Clotilde. Paragonava l'una ad «un magnifico quadro di donna di altri tempi, sorridente nella cornice antica, e della quale si leggono le vicende dolorose; alzando gli occhi dalle pagine e vedendo la tranquillità di quell'aspetto sereno, non si crede quasi al racconto, o è tiepida l'impressione». Ed al-

l'altra attrice rimproverava « di ricordare troppo il palcoscenico », cioè notava in lei una interpretazione troppo convenzionale. Queste cose le diceva sinceramente, senza inutili raggiri: era una critica severa ma dettata da chi sapeva di colpire diritto, e di contribuire soltanto così a far raggiungere la perfezione nell'interpretazione scenica delle due attrici. Egli può essere certo che quelle sue parole hanno colpito nel segno, ed hanno fatto avvicinare due interpretazioni della *Parigina* alla verità, che sola deve guidare l'attrice nel rendere sulla scena il carattere di Clotilde, profondamente umano: la verità che sola può dipendere dallo studio intenso della vita, dall'osservazione, che Edoardo Boutet dice essere « coscienza d'arte ».

« Per la verità » potrebbe essere la sua nobile divisa. Come nei suoi articoli, così nei suoi volumi di critico colto e intelligente egli è sempre un apostolo della verità, dalla parola severa e incisiva.

Due sono i volumi più noti: *Il madro* e *Quidam*.

Il madro è un lavoro profondo d'analisi psicologica, in cui la satira, spesso caustica, emana

dalla prima all'ultima pagina. Il libro è dedicato « alle *madri* del palcoscenico—la virtù delle quali — rende più triste — la miseria del *madro* ». I dialoghi del *madro* , così differenti nei vari esempi portati, ma sempre in fondo uniformemente caratteristici nel pettegolezzo delle quinte, nell' eterno elogio della virtù della figlia, e nell' arroganza presto remissiva dinanzi al capocomico, sono il risultato di un lungo studio dei retroscena di certi palcoscenici, dove l'arte spesso ben poco ha da vedere. Satirico , d' una satira pungente , è il paradosso posto alla prima pagina: « Per essere *un madro* bisogna avere *una figlia* ».

Nel *Madro* Boutet tocca con un marchio rovente tipi del palcoscenico tanto tristi nella loro bassezza, e perciò senza dubbio il libro ha portato dei benefici effetti. Sono otto tipi di *madri*, otto sfumature della stessa tinta incerta; sono, come dice Giulio De Frenzi, sfaccettature varie della medesima gemma falsa. La forma sotto cui è presentato *il madro* è quasi sempre una forma dialogata. Sono soliloqui , ragionamenti , predicozzi alla figlia , ai capocomici, agli amici, che fanno balzar vivi dalle pagine quegli otto *madri*, più di qualunque descrizione.

Oggidì per fortuna le condizioni del nostro palcoscenico sono migliorate assai. Tipi simili s'in-

contrano ora di rado nei principali teatri di prosa: oggi *il madro* è più che altro un'erba parassita che cresce all'ombra delle quinte di teatri secondari, e intorno a qualche attrice molto secondaria....

Il libro di Boutet non resta meno vero, meno ammirevole per questo.

Quidam è opera letteraria che fa assurgere la satira e la pittura d'ambiente a ben più vaste proporzioni.

Quidam è un critico che si è accinto alla sua operosa vita quotidiana coll'entusiasmo d'un apostolo. *Quidam* ha un concetto elevatissimo delle finalità della scena: egli pensa che il dovere dell'attore è dovere sacro, che il teatro dev'essere come un'austero tempio dell'arte. Il culto entusiastico per l'arte lo fa andare a teatro non coll'intenzione di *far buon sangue*, ma colla persuasione di dover assistere ad un'intellettuale festa, per la quale occorra una preparazione ed una fede da iniziato. E gli attori nel suo sogno ideale sono come i sacerdoti del tempio....

Quidam dallo stadio della sua vita dove tutto ciò gli appare realmente esistente nel teatro, che egli non ha mai veduto se non dalla platea, passa ad un altro stadio in cui viene a conoscere mi-

nutamente il palcoscenico e le quinte, e in cui vede passare le sue idee di sacerdozio e di culto dalla supposta realtà presente al mondo dei sogni per una futura ideale elevazione del teatro.

In questo secondo periodo della sua vita egli viene a conoscere Elena, prima attrice d'una primaria compagnia drammatica: un'attrice molto bella e perciò applaudita dal pubblico, che non guarda tanto pel sottile la sua recitazione. *Quidam* intuisce in tale attrice delle doti naturali non comuni, e, ammaliato egli pure dal fascino che emana dalla bellezza di lei, si dedica a un vero sacerdozio d'arte, cercando di far notare all'attrice i difetti della recitazione e delle interpretazioni, e di guidarla nel perfezionamento per farne un'attrice più sincera e più vera. Ma egli s'imbatte nella cieca ostinazione d'Elena, che si contenta del successo che la sua bellezza le ha creato, e non cura certe finezze d'interpretazione, ch'ella d' altra parte crede di conoscere meglio d'un critico che non ha mai recitato. L'animo di *Quidam* si ribella alle imposizioni ridicole di parti che Elena ottiene dal « cavaliere capocomico » per le altre attrici che dinanzi a lei devono passare in seconda linea, e mai far sfigurare la prima attrice nelle *toilettes*, nei dialoghi, nelle tirate ad effetto.

In *Quidam* la simpatia per Elena diventa amore, ed amore violento; ma egli, sempre fedele al suo concetto artistico, si dedica con tutte le forze, con maggior entusiasmo, perchè mosso dall'amore, alla rigenerazione di quel singolare temperamento d'artista, così fuorviato dalla convenzione e dal pregiudizio. Egli segue l'attrice nella *piazza* successiva, e poi, quando ne è lontano, per lettera prosegue infaticabile il suo apostolato.

Quei brani di lettera, che sono fra le più belle pagine che il Boutet abbia scritto, quanto dovrebbero essere meditati dagli attori e dalle attrici! Perchè ce ne sono anche oggi (oh se ce ne sono!) che si fermano all'aspetto esterno del personaggio, e non curano collo studio e coll'osservazione la sottile psicologia dell'anima, ed ogni più recondita sfumatura del pensiero dell'autore.

Sia onore perciò a quelle nostre attrici, che comprendono la loro missione ed affinano il loro temperamento artistico con uno studio analitico dei personaggi, che fa soffrire loro stesse e fa soffrire gli spettatori. E per questa sofferenza ch'esse provano e che fanno provare agli altri, per quel senso quasi di sgomento che si ha da certe loro interpretazioni, la loro è vera arte.

Ma torniamo a *Quidam* e alle sue lettere così ispirate di verità e di idealità. Credo che in al-

cuno scritto di Edoardo Boutet rifulga come in queste lettere come egli sia scrittore eminentemente idealista: è in esse espresso l'ideale della scena, che oggi sembra cominciare a fiorire e per il quale egli tanto strenuamente ha lottato. Quanta amara tristezza nelle seguenti parole che *Quidam* scrive ad Elena!

« ... Elena, e non la scorgete, e non la sentite questa vita diversa nella quale siete tutte le sere travolta, per la quale parlate unicamente alla ribalta, della quale portate sulla scena la breve gioia, l'infinito dolore, negli aspetti più dissimili, nelle espressioni più varie e anche più strane per le tante e tante cause, per i tanti e tanti avvenimenti, fra gli ambienti più lontani? »

E nulla lascia intentato *Quidam* per trarre quella illusa sulla buona via. Qualche volta egli le scrive adoperando frasi del linguaggio di lei, mostrandole nel gergo del palcoscenico certe piccinerie dell'artificio scenico: altre volte egli rifugge da questo mezzo, che gli sembra una vigliaccheria, e le narra tutta la sua giovinezza di entusiasmi, il sorgere e il maturarsi del suo ideale, le narra le sue sofferenze e tutta la sua pena nel vederla così indolente, così incurante del suo dovere.

Durante il consueto mese di riposo estivo della

compagnia, *Quidam* va a passare alcuni giorni in campagna, in un misero albergo, presso la casetta che Elena ha preso in affitto. Lì per un momento sembra arridere la felicità a *Quidam*: la creatura ch'egli ama, l'attrice che egli vuol guidare, la creatura di sogno ch'egli vuol plasmare nella realtà, sembra aver compreso il suo compito, sembra piegarsi docile ai consigli del critico. Ma la natura di Elena ha il sopravvento: tutto è inutile. *Quidam* non riuscirà a togliere dall'animo di lei la noncuranza, la persuasione di essere una brava prima attrice, che interpreta i caratteri per spontaneità, senza bisogno di tanti studi, di tante analisi psicologiche. Il sogno del critico sta per crollare.

Quidam lotta ancora seguendo Elena in un giro di debutti: gli rimane sempre un filo di speranza. Però il giorno in cui egli vede svanire ogni suo sogno dinanzi ad Elena che comprende in lui soltanto l'amante, e non il critico che ama la creatura ch'egli vuol guidare e indirizzare verso la verità, *Quidam* rifugge da lei infastidito. Elena sarà sempre così: nemmeno l'amore seppe farla riscaldare per un ideale d'arte; ella mancherà sempre alla sua missione, soddisfatta dagli applausi del grosso pubblico.

Ma *Quidam* non l'ha ancora abbandonata per

sempre, e ritorna ad Elena, e ritenta: per la seconda volta il suo sogno sembra rifiorire. Ma anche questa volta è un'illusione che crolla. Elena vorrebbe da lui l'articolo di lode per far dispetto alle altre, un articolo che, scritto da lui « che è temuto », sarebbe un grande elogio di lei prima attrice. E dinanzi alla severa condotta di *Quidam*, che non cede, e non vuole asservire l'articolo alle sue pretese, ma preferisce dire la verità, Elena si scaglia contro di lui, prorompendo persino in parole volgari, e scoprendo fino al fondo la sua anima vile.

È tragico quel dialogo, la scena fra i due è violenta, scritta con una tale concisione e con una tale efficacia di stile da far apparire davanti a noi tutta la triste condizione di *Quidam*, che piange e freme innanzi alla rovina di quanto ha sognato. Nelle parole del critico passa il dolore di una grande, irreparabile delusione: è nelle ultime sue frasi e nel suo contegno la pena angosciosa e tormentosa di chi non vede compresa tutta la speranza, tutta la fede, che aveva riposto in un sogno radioso. Cade d'un tratto la fede che aveva dettate le pagine entusiastiche e confidenti delle sue lettere, scompare per incoscienza o per crudeltà altrui la visione che aveva guidato per qualche tempo la sua mente, che aveva ispirato

i più bei frutti della sua attività letteraria; scende dal piedestallo dorato, dove l'avevano posto la sua fantasia e il suo amore, l'Idolo che era oggetto del suo culto. Ed Elena gli strappa colle ultime parole persino l'entusiastico amore che egli aveva rafforzato di così nobile ardire di sentimenti. Perchè Elena non gli ha rivelato tutto il suo animo fin dal primo giorno? Perchè tante volte gli aveva lasciato sperare di voler realizzare il suo sogno d'artista accanto al sogno d'amore? Perchè fargli sorridere per qualche tempo la vita e condurlo così per una strada di illusioni alla cruda realtà dell'oggi?

Egli la lascia. Il suo animo proverà sempre il rimpianto di ciò che è stato, nobile senso delle anime veramente sincere e forti. Il sogno di felicità svanito gli apparirà ad ogni svolta del difficile cammino della vita; egli vivrà coll'angoscioso ricordo della sola, *unica* felicità, che gli è svanita dinanzi.

Egli rivede Elena soltanto qualche sera dopo, a teatro, in un momento in cui il suo *io* lo vorrebbe attrarre quasi irresistibilmente verso l'attrice, per chinare la fronte alla vittoriosa. Ma *Quidam* si scuote da quell'istante di debolezza, e fugge, fugge da Elena per sempre....

Quidam è romanzo dal quale balza viva l'im-

magine del palcoscenico. Basterebbero i due primi capitoli della prima parte per dare un' idea dell'ambiente della scena. Il « signor cavaliere », il « caratterista », le « seconde donne », i frequentatori del palcoscenico sono delineati con pochi efficacissimi tratti, da averne viva la pittura dell'ambiente. Lo stile di Boutet in questo, più che negli altri suoi libri, spicca nelle sue caratteristiche: un periodo senza fronzoli, senza rettorica, ma elaborato, una costruzione di frasi impeccabile e severa; quello stile che dal De Frenzi fu paragonato giustamente a quello d'un accademico settecentesco.

Mi sono fermato un po' a lungo sul romanzo di Boutet, perchè lo credo la sua opera principale, ed un' opera di alto idealismo, che tutti, autori, critici e letterati, dovrebbero meditare. Boutet dedicò il libro « ai comici italiani — chi ha orecchio per udire, oda. » Significante dedica che riassume l'elevata finalità del lavoro.

Edoardo Boutet, che, esempio più unico che raro, non abbandonò mai la penna del critico per quella dell'autore drammatico, si può annoverare per quest'opera e per tutta la raccolta dei suoi

articoli di critica fra quegli idealisti del teatro italiano, che cogli autori nostri più originali e forti, hanno preparato ed oggi contribuiscono a quel rifiorimento della scena di prosa, che non può portare se non i frutti più duraturi.

È venuto forse oggi il giorno che Edoardo Boutet dalle colonne dell'articolo, dalle pagine del libro, e dalle lezioni della cattedra, — poichè egli è professore di letteratura drammatica al Conservatorio di Santa Cecilia, — si è augurato veder sorgere in un non lontano avvenire?

Boutet ha sempre sognato un teatro che abolisse il convenzionalismo nella recitazione, nell'interpretazione, nella scelta del repertorio, persino nel lavoro del macchinista. Egli è un vero campione dell'ideale della scena, un severo, strenuo campione della verità, un infaticabile demolitore di quanto è falsità, pregiudizio, di quanto fino ad oggi ha inceppato il libero manifestarsi di questa nostra amata arte.

Fossero alfine le sue fatiche compensate da un felice risultato pratico! Comprendesse almeno il pubblico quale sia quella meta artistica, per raggiungere la quale Edoardo Boutet tanto ha lottato, e noi, poveri idealisti della scena, andiamo tanto predicando anche a chi non sa o non vuole comprendere!

Altre Figure ed altri Teatri

Ho tentato di presentare al pubblico cinque delle figure più interessanti dell'arte drammatica contemporanea: quattro autori ed un critico, che assieme, pur sotto la diversità della forma e di quella nota originale che li rende scrittori così differenti l'uno dall'altro, nell'espressione e nell'estrinsecazione delle loro idee rappresentano un unico, ardito indirizzo nel teatro moderno.

Sorgerà ora spontanea in qualcuno la domanda: se non vi siano altri innovatori nel teatro, se non vi siano altre figure di ribelli che, sdegnando il passato e la corrente dei tempi, abbiano tentato di dare alla scena nuova forma, nuovo indirizzo.

Altro se ce ne furono! Ma una cosa è l'ardimento del nuovo, lo sdegno per quanto fu fatto finora, altra cosa è la ribellione che tende a raggiungere l'Ideale, l'indirizzo neo-idealistico di tut-

ta l'opera letteraria di un autore. Ogni neo-idealista ha ardito naturalmente il nuovo, ma non ogni novatore è stato un neo-idealista. Ed io ho voluto soltanto ricordare qui figure di autori che hanno sempre perseguito l'indirizzo nuovo del pensiero e dell'attività umana, e ad esso hanno rivolto i loro sforzi di scrittori, i voli della loro fantasia.

Hauptmann e Sudermann furono dei novatori che fecero sorgere degli imitatori, nessuno dei quali però si elevò all'altezza dei maestri. D'Annunzio stesso in Italia diede forma nuova, aspetto nuovissimo all'antica tragedia in versi. Essi furono dei novatori certamente, ma non mai neo-idealisti.

Cerchereste invano nei due autori tedeschi uno dei nuovi concetti della vita che appaiono in certe scene di Butti o di Bracco, cerchereste invano una situazione, un contrasto di caratteri, donde emergesse la forza di chi crede o di chi spera, cerchereste invano una di quelle sottili analisi d'anime in cui abbiamo veduto essere profondo maestro d'introspezione Edoardo Schuré

Ibsen, il grande norvegese, fu certamente un idealista, ma non nel senso modernissimo della parola. Egli fu più che tutto un gran preparatore dei tempi moderni. Quel soffio di ribellione

che dai lavori suoi si sparse sui palcoscenici del mondo, ha avuto per conseguenza un più preciso studio dell'uomo da parte di tutti gli scrittori di teatro, una più larga comprensione degli scopi a cui nei tempi moderni è chiamato il teatro. E della magnifica forza ribelle che agita i personaggi dei drammi ibseniani voi trovate un riflesso quasi inconscio in certi drammi moderni, dove l'amore, l'onore, la grandezza d'animo si trovano a lottare con tutte le più basse, le più egoistiche e meschine forze sociali.

***

Volendo esaminare tutta la vastissima opera ibseniana ci sarebbe da parlare molto molto a lungo: ci basti accennare ciò che più s'avvicina al nostro punto di vista.

Ibsen rimarrà sempre per il teatro una grande figura di pensatore e di filosofo, che ha lasciato dietro a sè una traccia luminosa di vaste e ardimentose concezioni, che ha popolato le scene di un mondo di creature violente, forti, riflessive, agitate da un soffio potente di vita. Ma pure in tutta la complessa sua opera letteraria quattro o cinque lavori soltanto hanno fini e dibattiti d'idee che s'avvicinano veramente ai nuovi con-

cetti idealistici, sia nel campo religioso che sociale e morale.

Trascorrendo sui primi sette drammi romantici e storici, giungiamo a *Imperatore e Galileo* (pubblicato nel 1873, rappresentato a Lipsia nel 1896), poema drammatico più che opera di teatro. È lavoro di filosofo; in esso è l'origine del principio filosofico che si amplierà e si svolgerà in *Brand* ed in *Peer-Gynt*. « Anima smarrita, se sei stata costretta a cadere nell'errore ne sarà tenuto conto nel gran giorno in cui l'Onnipossente verrà nella nube a giudicare i morti che vivono e i vivi che sono morti.... » Così dice Macrina ricoprendo il cadavere di Giuliano l'Apostata. È qui l'affermazione del fatalismo, del dovere di seguire quanto è stato disposto dalla Provvidenza.

Nella *Commedia dell'amore* (1873) è un'arditissima tesi sull'amore libero. Ma se fino alla *Commedia dell'amore* Ibsen ha ardito, ha combattuto ed ha vinto pure qualche volta colla profonda ironia, col pessimismo, colla novità di concetti e di forme, non abbiamo ancora da lui quella parola *certa*, che lo possa far annoverare fra i neoidealisti della scena.

La ribellione della *Commedia dell'amore* si accentua in *Brand* (pubblicato nel 1866, rappresentato a Stocolma nel 1885). Brand, pastore prote-

stante, sente il più grande disprezzo per quanto vi è di falso e di meschino nella sua religione. Egli lascia la sua chiesa ed emigra lontano, verso il Nord, ove troverà delle anime semplici che più facilmente ascolteranno la sua parola. Nel volontario esilio lo segue soltanto una donna, che ha abbandonato famiglia e fidanzato per dividere con lui quella vita d' apostolato e di carità. Ma il rigidissimo clima del paese ove egli ha stabilita la sua nuova dimora, ed ove edificherà una gran chiesa, che risponderà ai suoi ideali, uccide il figlio ch' egli ha avuto dalla sua donna; poi questa pure si spegne. Ma Brand, che mira soltanto al suo sogno ideale, non cede di fronte ad alcun ostacolo. Anche sua madre viene a mancare, ed egli rimane lì, solo, a compiere l'edificio della sua chiesa. Ma quando questa è edificata, non gli basta più: la sua idea non ha limiti. Brand sprezza anche i doveri del suo ufficio, lascia il paese che egli aveva scelto per sua dimora, e va ancora più al nord, verso l'alto. Mentre egli ascende, sognando la chiesa di ghiaccio che potrà trovare sulla cima della montagna, la valanga lo investe, e così egli muore troncando il suo sogno.

Nel campo fantastico, la stessa ricerca dell'irraggiungibile troviamo in *Peer-Gynt* (1876), la

storia immaginosa di un eroe norvegese, che, dopo una quantità di fantastiche avventure, trova la pace e la felicità eterna accanto all'umile contadina che l'ha atteso per trent'anni.

Il costruttore Solness (1893) ha pure molti punti di contatto con *Brand*. Solness, che fu prima costruttore di templi, poi di semplici case borghesi, ha edificato ora una torre altissima. Ibsen nelle varie costruzioni di Solness ha voluto simboleggiare le varie tendenze della sua stessa opera drammatica. Solness vuole porre una bandiera in cima alla torre e si accinge a salirvi. La moglie, la signora Solness, anima timorosa e piccina, che rappresenta tutto un passato retrivo e basso, non lo seguirà nella pericolosa ascensione: lo seguirà invece Hilda Wrangel, un'innamorata di Solness che sa comprendere la sua aspirazione. Solness sale con lei sulla torre. Appena egli ha fissata la bandiera, le vertigini lo traggono giù nel vuoto, verso la morte.

Ho avvicinato *Il costruttore Solness* a *Brand* perchè mi sembra che in questi due lavori si possa trovare la stessa idea animatrice. Tanto Brand che Solness sono esseri assetati d'ideale, di elevazione al di sopra delle bassezze di questo mondo; essi ascendono verso l'alto, verso le cime più nobili del pensiero. Verso il termine, o

dopo aver raggiunto il termine della loro ascensione, essi periscono. Compreso l'Ideale, la vita è inutile frammezzo alle miserie della terra.

Non si potrà negare una grande bellezza ideale tanto in Brand che in Solness; ma corrispondono essi a creature di vita od a creature di sogno? Io non dubito ch'essi siano creature più di sogno che di vita. Francesco de Curel, facendo un uso assai parco del simbolo nella *Fille sauvage*, è rimasto pure nella realtà. Ma Ibsen in questi due lavori non ci ha dato che due creature di sogno: due creature non meno nobili nell' intendimento, ma meno efficaci nella manifestazione vitale del loro carattere. Solness e Brand aspirano a *qualcosa* di superiore, di ideale, sacrificano per esso ogni affetto, ogni sentimento, si staccano completamente dall' umanità (e questo è forse possibile nella realtà?) e salgono, salgono. *Excelsior*!... Ma sanno bene cosa potranno trovare alla fine della loro ascensione? Il loro spirito intravede una vetta ideale, ove tutto è elevato e puro, e ad essa tendono; ma sanno bene che cosa stia su quella vetta? L'hanno mai dimostrato agli altri, alla folla degli uomini *comuni*?

Questa la ragione per cui alcuni lavori d'Ibsen, specialmente dell' ultima maniera, pur essendo tanto idealisticamente ispirati, non corrispondono

poi a quell' ideale verso cui oggi il teatro rivolge molti suoi sforzi. Quei lavori mancano ad uno scopo pratico, oggettivo per la soggettività astratta dei personaggi, i quali, pur togliendo il simbolo, ci rivelano un' ispirazione indefinibile, indeterminata.

Un po' più vicini alla vita, perchè più determinati nelle loro aspirazioni, sono Almers del *Piccolo Eyolf* (1895) e Rosmer della *Fattoria Rosmer* (1887).

Almers è adorato con gelosa foga d' affetti dalla moglie Rita; essa odia l'opera a cui egli attende, un libro destinato a sollevare le pene del prossimo: *La responsabilità umana*; essa odia quanto può togliere da lei il pensiero del marito. Almers finisce per cedere: lascia il libro che stava scrivendo. Allora egli vuole dedicarsi al bene del figlio, il piccolo Eyolf, un povero essere infermo, ch'egli ha tanto trascurato. Ma il piccolo Eyolf, attratto da una strega, annega nel fjord. Una parte di responsabilità nella disgrazia ricade su Rita: quel fanciullo non si frapponeva qualche volta, come un ostacolo, al completo affetto del marito verso di lei? La disgrazia ha ricondotto sulla retta via Almers e Rita. Essi, legati ora da un vincolo d'amore, daranno la loro attività per il bene del prossimo, per la carità.

Rosmer, ultimo rappresentante di un antico casato norvegese, vive in un ambiente meschino, legato alle vecchie tradizioni. Come fedele continuatore dei vecchi usi famigliari e come severo custode delle idee del passato lo venerano e lo stimano la moglie Felicia e le persone che frequentano la sua casa. A poco a poco però nuove idee si fanno strada nella sua mente, e vi agitano un ardito spirito ribelle; nuovi concetti illuminano la sua vita. Ma nel predicare nuovi diritti, e nel rivendicare a sè libertà di coscienza e di pensiero, egli troverà un ostacolo ostinato in sua moglie: essa paralizzerà ogni forza, ogni ardimento di Rosmer. Ridarà invece a lui tutta la forza, nell'entusiasmo dell'amore e coll'energia dell'animo, una forestiera, Rebecca West. Per renderlo libero essa lascia capire a Felicia, di avere una relazione intima con suo marito. Felicia nella sua cieca disperazione, si getta in un torrente, e muore lasciando credere ad una disgrazia accidentale. Ora Rosmer è libero: egli lotterà per le sue nuove idee, anche se questo nuovo atteggiamento gli procurerà l'inimicizia di quanti l'attorniavano. Rosmer chiede a Rebecca di unire le loro vite, e Rebecca, che sente di non potere accettare la proposta di Rosmer, gli rivela allora come Felicia si sia uccisa per causa sua. La rivela-

zione abbatte dolorosamente Rosmer, lo tormenta ancor più il dubbio che Rebecca potrebbe essere incapace di un tale sacrificio per amor suo. Egli vuole condurla sulla strada del torrente. Ma ancora il dubbio lo assale: non sarebbe inutile il sacrificio di Rebecca? Eppure rimarrebbe sempre in lui il sospetto che Rebecca lo amasse meno di quello che lo avesse amato Felicia. I due infelici salgono verso il torrente, e vi si precipitano uniti per sempre dall'amore e dalla morte.

Nonostante qualche dubbiezza Rosmer è forse degli idealisti ibseniani quello che vede innanzi a sè con maggior sicurezza e decisione. Il mutamento del suo spirito, che è divenuto ribelle alle tradizioni, alle cieche credenze di prima, lo ha spinto a vedere uno scopo diverso dal primo nella vita. E se poi Rosmer tronca volontariamente questa sua vita è per avere la certezza del suo amore: prima della sua fine egli ha pur sempre orientato il pensiero verso la verità. Il suo è uno slancio di ribelle, è una reazione contro quanto prima aveva imprigionato la sua mente: una ribellione tanto più violenta, quanto più forti erano i ceppi che prima stringevano la sua coscienza. E nell'impeto della ribellione la sua anima non ha ancora trovato forse la via

precisa, ma sente in sè imperioso il bisogno di vedere nella vita un nuovo ideale.

Almers del *Piccolo Eyolf* è più indeciso di Rosmer, il suo concetto ideale erra in cerca di un orizzonte determinato, va in cerca di una giusta condotta di vita. Solo in fine, nell'amore di Rita, egli trova la strada che andava cercando.

Tanto in Rita quanto in Rebecca noi troviamo due delle più forti creature femminili di tutto il teatro. Il sogno degli idealisti di Ibsen, salvo forse per Rosmer, sta in un ideale lontano,... molto lontano. Incerti, essi cercano di avvicinarsi ad esso, ma spesso smarriscono la direzione, o non conoscono che molto vagamente quanto vogliono raggiungere. Invece nelle donne che sostengono, spesso ispirano, questi idealisti, e li confortano di un amore intenso, orgoglioso e sprezzante, noi troviamo l'energia, l'indomabile coraggio che spingerebbe a raggiungere veramente quanto essi vogliono. Così è Hilda Wrangel accanto al costruttore Solness, così pure sono Agnese (*Brand*) e Solveig (*Peer-Gynt*) nel fedele, intenso affetto per gli esseri amati. Rebecca, Rita e Hilda hanno quella forza indomabile, che sottostà ad ogni sacrificio, e che noi vorremmo vedere nei loro idealisti compagni. È in esse anche un selvaggio impeto di sentimenti, che le

spinge ad un amore cieco, che vuol riuscir vincitore di tutto e di tutti, anche se esso debba calpestare la felicità di altre donne.

La forma migliore e più nobile dell'energia e della volontarietà femminile è riassunta nell'ultimo impeto irrimediabile di Nora, in *Casa di bambola* (1879); nell'animo di Nora, che ha tanto di vero e di umano, si sintetizzano le ragioni e le forze delle donne ibseniane.

Nora è un'adorabile bambolina, vezzeggiata e tenuta come oggetto di lusso e di svago dal marito Helmer. Tale è Nora per la falsa e manchevole educazione che ha avuto nella casa paterna, e tale essa rimane anche dopo aver messo al mondo parecchi figliuoli. Ma Helmer sotto un'apparenza di onestà e di correttezza nasconde un grande egoismo. Egli tratta Nora come un gingillo di cui si vale per ricrearsi dalla serietà delle sue occupazioni, per averne un sorriso di gioia. Ma la felicità non potrà mai essere così. Egli non fa mai partecipe Nora delle sue pene, dei suoi pensieri, delle cure della famiglia, delle sue occupazioni; essa vive lungi dalla vita vera, obliandosi in un vacuo seguito di piccole gioie infantili. Perciò il risveglio alla realtà della vita sarà crudele: in lei per ora non è mai apparsa la donna. Più tardi ella conoscerà i suoi doveri,

comprenderà i suoi diritti, e s'accorgerà su quale falsa strada l'abbia condotta Helmer. Egli non l'ha mai amata di quel grande amore che vuole ogni cosa nella donna, che cerca in lei la compagna della vita che arrechi il conforto del suo sorriso, e, ancor più, quello del suo consiglio, dei suoi affetti, dei suoi pensieri. Questo risveglio di Nora alla realtà della vita avviene tutto d'un tratto, improvviso. Dopo una grave malattia, ad Helmer viene consigliato un soggiorno nei paesi meridionali. Mancando i denari, Nora, senza la piena consapevolezza della gravità del suo atto, falsificando la firma di suo padre in un modo molto ingenuo e malaccorto, cerca di procurare i denari per tale soggiorno. Questa falsa scrittura va nelle mani di uno spostato, che, scoprendovi la falsificazione, minaccia di denunziarla. Nel terrore che l'assale per la cattiva azione compiuta, incalzata di domande dal marito, essa confessa tutto, e cerca di scusare l'atto commesso per grande amore verso Helmer. Ma Helmer innanzi a tutto vede il suo disonore e si scaglia contro Nora con parole violentissime d'ingiuria. Tutto finisce per accomodarsi, perchè Helmer riesce ad ottenere la carta falsificata ed è disposto a perdonare a Nora. È in questo punto che Nora rivela d'esser donna. Il suo animo, che sembrava

prima quello d'una fanciulla, viene ora ad assumere energia e volontà che Helmer non avrebbe mai supposte in lei.

Sotto gl' insulti del marito, il quale non pensava che al suo amor proprio e che non comprendeva donde derivasse l'errore di lei, Nora ha compreso quanta parte di colpa debba ricadere su Helmer; egli non l'ha mai saputa guidare sulla via che spetta alla donna, egli non le ha mai saputo indicare il suo compito, la sua missione, non le ha mai dato il posto a cui ella avrebbe avuto diritto nella famiglia. Perciò le loro anime non si sono mai unite, essa non ha mai vissuta la sua vita di moglie e di madre. Ella lascia per sempre il marito ed i figli (qui è forse l'unico punto dove il carattere di Nora appare un po' troppo rigido), cercherà quella meta che Helmer non le ha indicato.

Quest'opera di grande bellezza è certamente un capolavoro del teatro norvegese. Si comprende come il personaggio di Nora abbia tentato tutte le più celebrate attrici. Poche figure del teatro ebbero infatti come questa una così svariata molteplicità di interpreti: basti ricordare dopo la creatrice di Nora, la celebre artista danese Betty Hennings, la Niemann — Raabe, la Sorma, la Duse, la Réjane.

In *Casa di bambola* mi sembra si delinei finalmente quell'indirizzo più preciso del pensiero ibseniano, che ho cercato invano in *Brand* e nel *Costruttore Solness.* Non ritrovate nella modernissima donna Claudia Montefranco del Bracco un po' della volontarietà e dell'orgogliosa forza ribelle di Nora?

Spettri (pubbl. 1881, rappr. 1883) può rappresentare un seguito al concetto di *Casa di bambola.* In *Casa di bambola* è la ribellione, il ridestarsi di un'anima di donna alla libertà ed alla vita, ad una realtà che un mal inteso e inutile vincolo coniugale le ha nascosto; in *Spettri* è la disperazione d'una madre che vede le spaventose conseguenze d'un legame che essa non ha voluto mai sciogliere, e che ha contratto con un uomo moralmente e fisicamente disfatto.

Ad ogni modo, pur avendo soltanto in piccola parte della sua opera contribuito realmente al movimento neo-idealistico contemporaneo, Ibsen non rimarrà meno per ciò un colosso del teatro drammatico. Arguto ironista, satirico sferzatore della società, della morale e della politica nell'*Unione dei giovani* (1869), nelle *Colonne della Società* (1878), nel *Nemico del popolo* (1883), nell'*Anitra selvatica* (1885), in *Hedda Gabler* (1891), sognatore idealista in *Brand*, nella *Fattoria Rosmer*, nel

Costruttore Solness, nel *Piccolo Eyolf*, egli ci appare sempre un grande pensatore, un profondo filosofo. Nella tristezza dell'*Anitra selvatica* e di *Quando noi morti ci destiamo* (1900) sta tutta la nostalgia del suo sogno di bellezza e di verità: è riflessa in quei due lavori la tristezza che assaliva la sua grande anima d'artista vedendo quanto la società sua contemporanea fosse lontana dal saper comprendere quella bellezza e quella verità.

Ibsen appariva assai di rado in mezzo al pubblico, ma egli parlava a questo pubblico per bocca dei suoi personaggi. Lo si accusava, lo si biasimava? Egli insorgeva con un altro lavoro in cui le sferzate toccavano a sangue gli accusatori. Da queste lotte continue ch' egli sostenne contro la società vennero dei personaggi ribelli: e sorsero così dalla sua mente delle anime grandi nell'ardimento o nella satira.

Egli toccò tutti i mali ed i vizi della società, tutte la falsità e le tradizioni, toccò ogni individuo ed ogni cosa. In Rorlernd delle *Colonne della Società*, in Stramand della *Commedia dell'amore*, e perfino in Manders di *Spettri* egli colpì i pastori e gli ecclesiastici, in *Gabriele Borkman* (1897) e nei vari personaggi delle *Colonne della società* egli colpì gli uomini politici, ed ebbe pa-

role di fuoco per i giornalisti. Egli toccò ogni sentimento, ogni istituzione sociale. Il matrimonio oggi è basato su un concetto errato: lo dimostra la maggior parte dei lavori d'Ibsen, oltre a *Casa di bambola* ed a *Spettri*. Falk dice nella *Commedia dell'amore*: « Il vostro matrimonio è l'accordo di due posizioni convenienti, non è amore ». La fede religiosa dev'essere grande e sincera, e deve saperci spingere a grandi sacrifici: tale l'idea di *Imperatore e Galileo*. Nell'uomo deve dominare il sentimento individualistico: la volontà deve sempre vincere, la volontà deve saperci condurre al nostro fine.

Colla sua mente ribelle Ibsen meditava sulla necessità di nuovi concetti, e vagamente presentiva il futuro. Agnese in *Brand* riassume questa aspirazione del concetto ibseniano: « È ora di nascere e di creare ».

Quindi Ibsen rimarrà nella storia del teatro come una figura gigantesca di pioniere dei nuovi tempi, che coll'ardimento dei suoi lavori preparò il terreno a nuovi ardimenti, a nuove lotte, e contribuì quindi a quel rivolgimento del teatro che preluse ai tempi nuovi, in cui le lotte e gli ardimenti hanno assunto più decisa forma e stanno a loro volta preparando quella completa vittoria del teatro d'Idee e dell'Anima, che

è aspirazione fervida di quanti comprendono l'elevatezza degli scopi cui è chiamata la scena di prosa.

*
* *

Ricordiamo un'altra grande figura di commediografo: Giuseppe Giacosa.

Egli pure fu chiamato da molti critici un novatore, un precursore. E innovazione apparve a taluno la prosa severa, l'azione serrata e cruda di *Tristi amori* rispetto al soave romanticismo di *Una partita a scacchi* e alla sonora armoniosità del suo più completo dramma storico.

Nella smagliante commemorazione di Giuseppe Giacosa, letta al *Manzoni* di Milano nell'Ottobre 1906, Ugo Ojetti seppe dimostrare al pubblico l'unità di tutta l'opera drammatica dell'autore piemontese. È noto come il Giacosa stesso non avesse voluto fare opera di novatore con *Tristi amori*, ma come piuttosto questo dramma non fosse che logico prodotto del suo ingegno pieghevole a tutte le correnti del pensiero dei tempi, per quella mirabile versatilità che lega tutti i suoi lavori da *Una partita a scacchi* al *Più forte*.

Ma se l'Autore non aveva voluto fare un'o-

pera d'innovazione con *Tristi amori*, se quella non era che conseguenza della corrente di verismo che aveva avuto in Francia, col romanzo, già qualche tempo prima, la sua più completa esplicazione, non si può negare a noi di riconoscere nel suo lavoro una parola nuova per la nostra scena di prosa, una nobile manifestazione di arte vera e sana, opposta al romanticismo e al convenzionalismo drammatico, due correnti che allora signoreggiavano la scena. L'ardimento era nel campo della letteratura drammatica italiana, e se l'Autore, colla sua usata modestia, non volle riconoscere quest'ardimento, fu perchè questo gli era sorto nell'animo spontaneamente, per tendenza di tempi, precorrendo in Italia nuovi concetti.

Nella clamorosa caduta della prima rappresentazione di *Tristi amori* al *Nazionale* di Roma sta la dimostrazione più evidente che un nuovo esempio era stato dato, un esempio in lotta contro quanto era tradizione, *routine*.

Perciò fu quella della compagnia Nazionale nella Quaresima del 1888 una rappresentazione memorabile nella storia del teatro italiano. Il pubblico romano non comprese subito il capolavoro; dovette passare qualche tempo perchè la verità potesse essere intesa da tutti i pubblici

della penisola. Al realismo francese brutale e malvagio Giacosa contrapponeva un realismo che non era altro se non la verità, senza esagerazioni e senza storture. Poi *Tristi amori* finalmente apparvero al pubblico quello che ancor oggi appaiono ai nostri occhi: un capolavoro. Un capolavoro dove non si sa se ammirar più la squisita finitezza dei sentimenti o la bellezza del dialogo, l'impostazione semplice e saldissima dei caratteri o l'armonia delle parti e la naturalezza delle scene: in breve è un quadro di vita vissuta in una cornice di severa bellezza.

« A me è accaduto un fatto strano. Un bel giorno faccio rappresentare un mio dramma, *Tristi amori*; la mattina dopo sono un eroe, un innovatore, un ribelle. E io che non ne sapevo nulla! » Così Giacosa disse ad un critico. In queste parole sta uno dei maggiori elogi dell'arte sua: il coraggioso ardimento di *Tristi amori*, non derivazione da drammi francesi, siamo intesi, ma nemmeno *voluta* ricerca di novatore, era sorto spontaneo dal suo ingegno, che *semplicemente* aveva riprodotto il vero, aspirando a quel bisogno di sincerità che i tempi non volevano; ed aveva dato un esempio di verità e di bellezza nuovo alle nostre scene.

Perciò, oltre che per la dolcissima poesia delle

sue opere, il nome di Lui, come quello d'un Maestro, durerà a lungo memorabile nella storia del nostro teatro.

In quanto a Gabriele D'Annunzio alcuni suoi fanatici ammiratori lo dichiararono scopritore di nuovi ideali. Io non lo credo tale. Egli sa dare al suo teatro, alle sue creature, tutte un po' superiori a noi, una fiamma nuova di poesia, una ricchezza d'immagini e di pensieri, per cui il dramma in versi ha assunto un nuovo aspetto più bello e più smagliante, ma egli non è per questo un neo-idealista. Le sue singolari concezioni artistiche ci hanno dato dei lavori di grande bellezza, ma è una bellezza tutta personale. Nessuno degli imitatori potrà raggiungere tale bellezza, tale forza d'arte.

Ben vengano quelle donne animate dall'amore, infiammate dalla passione, che fanno fremere ogni platea dove passa il sublime incanto del loro nobile linguaggio: ben venga questa sana onda di poesia a rianimare la mente del popolo e ad ammaestrarlo alla bellezza, all'armonia; ma non si parli di concetti o di tendenze neo-idealistiche. Gabriele D'Annunzio credo non abbia mai preteso di essere un neo-idealista: i suoi perso-

naggi parlano un magnifico linguaggio ma non mai il linguaggio dell'anima.

Dalle scene francesi viene a noi invece un altro esempio, solitario ma non meno apprezzabile, di teatro neo-idealistico. È una commedia dei fratelli Margueritte.

Questo binomio artistico, che con tanto favore di critica e di pubblico va proseguendo da vari anni un apostolato di rigenerazione morale, sociale e specialmente giuridica, per mezzo di studi storici e di romanzi, ha dato alle scene, nel Gennaio 1906, un dramma, *Le coeur et la loi*, in cui si dibatte appunto uno dei più urgenti e importanti problemi della vita femminile. Già colle *Deux vies* i fratelli Margueritte avevano spezzato una lancia in favore del divorzio, regolato in modo conveniente e possibile, riuscendo nel loro intento più che Paolo Bourget non riuscisse a dimostrare la tesi contraria nel suo *Un divorce.*

Rappresentato in Italia *Le coeur et la loi* ebbe poca fortuna. Forse ciò è conseguenza delle condizioni speciali della nostra società, che raramente s'interessa delle questioni sul divorzio, anche per una certa indolenza femminile: inoltre il grosso

pubblico nostro non riesce a comprendere tutta la gravità di conseguenze di una diversa disposizione di legge rispetto al divorzio. Ma in Francia, dove l'argomento desta il più alto interesse, dando sempre origine a nuovi lavori (valgano ad esempio *Le berceau* del Brieux, *Le bercail* del Bernstein, e le recentissime *Jacobines* dell'Hermant e *La maison d'argile* del Fabre) la commedia dei fratelli Margueritte ottenne il più sincero successo.

In essa è la storia di una donna infelice, una delle tante vittime della morale e della legislazione odierne.

La signora Le Hagre è legata ad un marito ignobile e vizioso, che la tradisce senza ritegno; essa ha avuto dal matrimonio una bambina, che ora ha sei anni. In lei è il carattere della donna forte, sprezzante tutte le ipocrisie e tutti i compromessi mondani, in lei è la più grande energia d'animo e la vera nobiltà del cuore. Un uomo così vile, così basso come suo marito non è degno di possedere un tale tesoro: ella vorrebbe ottenere il divorzio per sciogliere l'orribile legame. Ella chiede il divorzio ai tribunali: il marito rifiuta di dare il suo consenso per non perdere la ricca dote della moglie, e fa credere ai giudici, per mezzo di falsi testimoni, che sia av-

venuta una riconciliazione fra loro al letto della piccina ammalata. Le Hagre ha teso ad arte un tranello perchè ciò si possa credere. La legge francese contempla il caso della riconciliazione, sia pure effimera, che riavvicini due coniugi, e ciò sospende ogni precedimento anteriore. Un po' per questo e un po' per avversione dei giudici verso una donna così sprezzante e ardita, il tribunale nega la concessione del divorzio.

Dopo due anni, chè con tanta lentezza procedono i tribunali in siffatti giudizi, la signora Le Hagre si trova ancora nelle sue catene, dinanzi ad una orribile vita di dolore. Una sola persona ha compreso il suo animo, la sua pena, la sua intensa aspirazione ad un affetto vero, eterno: questa persona è un giovane esploratore che l'adora. Ella avrebbe ora dinanzi a sè una vita senza sorriso, senza bellezza, gravata da un'eterna pena: oppure potrebbe scegliere una vita fatta d'inganni, dove ad ogni istante bisognerebbe celare e mentire. Ella è stata educata alla fede cattolica; secondo questa dovrebbe quindi continuare tutta una vita nella triste rassegnazione delle anime meschine che si adattano ad ogni più repugnante schiavitù: così pure vorrebbe sua madre. Ma ella sente invece in sè la forza di quest'amore puro, che al crollare delle sue spe-

ranze sorge in lei imperioso ed invadente. Ella vede una felicità completa, la vera gioia di due esseri forti e liberi che si amino, ella anela insomma alle bellezze della vita, che finora non ha mai compreso, perchè non ha mai potuto vivere veramente. E fugge, fugge lontano coll'uomo che ella ama, conducendo seco la sua bambina. La società le toglie ogni libertà: ella non bada alla condanna degli altri, alle proteste, alle ingiurie; ora s'apre per lei la vera vita. La signora Le Hagre ha ottenuto la libertà colla propria forza d'animo.

È questo un lavoro profondamente umanitario nell'opera dei due autori francesi, un lavoro che mira a dimostrare la necessità di una riforma alla legge Naquet che non consente il divorzio se non per mutuo consenso.

Figure di scrittori veramente ammirevoli quelle dei fratelli Margueritte!

Paolo Margueritte nei suoi primi passi in letteratura era stato un verista della scuola di Zola. Ma presto ribellatosi all'indirizzo del maestro, fu uno dei firmatari del famoso « manifesto dei cinque », col quale cinque discepoli di Zola si staccarono dalla sua scuola, proclamandola una scuola di decadenza. La reazione fu violenta in Paolo Margueritte: svelò una dolcezza di senti-

menti, una delicatezza di pensieri che nessuno avrebbe potuto intuire in lui dai suoi primi lavori. In questo secondo periodo della sua vita letteraria egli scrisse buon numero di romanzi, soffusi d'un tono generale di tristezza: nelle sue parole era veramente la persuasione e la sincerità di chi sente e soffre scrivendo. La sua anima sensibile ci si rivelava nei suoi scritti, dandoci le più dolci emozioni, la più delicata sensazione di tristezza. Così, framezzo a finissimi quadretti d'ambiente ed a piccoli drammi della vita d'ogni giorno, sorsero tre lavori fortissimi, tre fra i più forti romanzi francesi contemporanei, cioè *La force des choses*, *La tourmente* e *L'essor*. Devoto omaggio d'amor figliale, l'Autore pubblicava, quasi contemporaneamente a questi, un lavoro storico intitolato *Mon père*, dove in pagine vive di ammirativa deferenza egli glorificava la nobile figura del padre Margueritte, generale dell'esercito francese, morto nella disastrosa guerra del 1870.

Dopo *L'essor* cominciò la collaborazione di Paolo Margueritte col fratello Vittorio.

Eredi di grandi memorie e di un passato di glorie, in vari libri vivi di ricordi e d'entusiasmo essi hanno narrato le prove di valore dell'esercito francese, hanno mostrato gli errori della guerra, hanno cantato la gloria delle armi della loro na-

zione, guidati dal più profondo amor di patria e non da uno stolto *chauvinisme*. Scrissero così i volumi della tetralogia *Une époque*, poi *Le désastre* e *Les tronçons du glaive*.

E sempre con un elevato concetto d'arte, che li lega in un bellissimo comune vincolo, essi si sono dedicati alla redenzione della donna. Sono quindi divenuti due ardenti femministi, nello stesso senso per cui anche il nostro Bracco è un femminista. Essi hanno mirato più che tutto a dimostrare gli errori della giustizia, l'oppressione della nobilissima creatura, che dovrebbe essere *veramente* la nostra compagna; hanno mirato a smascherare la falsità dei concetti che ne guidano e ne regolano la vita. Essi hanno proseguito in questa crociata in un perfetto mirabile accordo dei loro temperamenti artistici: l'uno, Vittorio, dando al lavoro tutta la sua forza esuberante ed entusiasta, l'altro, Paolo, dando tutta la dolcezza del suo cuore, la tristezza della sua anima. Dalla fusione armonica di questi due diversi temperamenti sono derivati appunto i più bei risultati, sono state scritte le parole più giuste e più serene nella lotta per la redenzione della donna, uno dei principali compiti verso cui tende, come già vedemmo a proposito del Bracco, il movimento del nuovo idealismo.

Appartengono a questo indirizzo dell'arte dei fratelli Margueritte *Femmes nouvelles* e *Les deux vies*: quest'ultimo è il romanzo da cui è derivato il soggetto del dramma *Le coeur et la loi.*

Nei due scrittori ritorna sempre la stessa idea: la donna buona è spesso vittima dell'uomo malvagio. Il matrimonio, che è una cosa così importante, un ideale che dev'essere fisso nella mente d'ogni individuo sì da formarne il passo più importante, lo scopo finale dell'esistenza, dev'essere perciò appunto innalzato nel concetto sociale della vita. Esso deve essere l'associazione di due esseri legati fino alla morte in una perfetta comunione di spirito, di corpo, di cuore. Fino alla morte quando tutti e due si mostrino degni l'uno dell'altro, quando tutti e due abbiano un concetto esatto dell'importanza del legame che hanno contratto, quando l'uno non demeriti della piena fiducia dell'altro, senza di che non vi è vera felicità. Ma quando nella vita in comune subentri il sospetto, l'inganno, la tirannia, meglio la libertà reciproca, lo scioglimento del vincolo, piuttostochè una vita di continue menzogne, di perdoni che non possono far dimenticare, piuttostochè una vita spezzata e torturata da continue delusioni, da continui abbassamenti morali. L'ostacolo maggiore che si frappone allo scioglimento

del vincolo matrimoniale è costituito dai figli. Ma questi con un genitore solo che abbia la coscienza del suo dovere, od anche con un nuovo genitore che sia disposto a compatirli e ad amarli, staranno certamente meglio che in una famiglia dove sia un silenzio ostile, spesso la disputa, dove essi apprendono troppo presto certe tristezze della vita.

« Le leggi non possono domandare a nessuno di sacrificare la propria vita, di soffocare gli slanci del proprio cuore e di uccidere la propria anima. Ed è appunto in base a questo diritto alla vita che l'uomo moderno ha il sacrosanto diritto alla ribellione contro quella società che non lo sa difendere o che non lo può tutelare. » Così Lucio D'Ambra in uno studio sulle *Deux vies* riassumeva chiaramente le misere condizioni della società odierna. Ed invocava la necessità di una legge sul divorzio.

Infatti allora soltanto, quando un sistema perfettamente equo di divorzio fosse stabilito e regolato, l'amante non avrebbe alcuna giustificazione, in alcun caso. Allora soltanto il vincolo matrimoniale sarebbe la perfetta unione di due esseri che si adorano ed associano gioie e dolori. Bisogna che il matrimonio « divenga veramente ciò che v'è di più nobile al mondo, l'unione di

due libere volontà per la vita e per la morte, per la creazione soprattutto del nuovo essere, in cui quanto di meglio è in loro dovrà dar frutto. » Questa la serena aspirazione che dalla triste realtà del dramma *Le coeur et la loi* balza agli occhi dello spettatore.

*
* *

Dopo aver ammirato la nobiltà d'intenti e la bellezza d'espressione dei lavori che portano sulla scena nuove idee e nuovissimi problemi, non avremo ancora convinto i nostri avversari della bellezza di questa fioritura letteraria e filosofica. Ci sarà ancora chi rimprovererà a questo o a quell'autore complicazioni di caratteri o arditezze di concetti.

Lo dissi a proposito di Bracco, lo ripeto ancora qui, giacchè è cosa non mai detta abbastanza agli avversari: la complessità dei caratteri moderni deriva da tutto l'insieme della vita di oggi, così varia, contrastata, così difficilmente semplice e serena.

Oggi l'uomo è sempre in cerca d'una chimera che non può raggiungere, e nella sua ricerca affannosa di verità e di idealità esso s'incontra in altri caratteri, in altri sentimenti, ora bassi e

meschini, ora arditi e coraggiosi. La lotta è oggi più viva che mai. Quelli che non lottano sono anime deboli e forse inutili che vivono in dieci anni quanto le altre vivono in un anno. È lotta di ogni momento, in ogni cosa. La ridestata coscienza dell'uomo ha oggi in sè un senso critico che cerca avidamente la fede e la speranza, nonostante la resistenza ancora forte di chi non vuole abbandonare nè abitudini, nè tradizioni, nè *comode* credenze. È l'attività nuova che combatte contro la passività passata, sono le forze nuove che lottano contro le debolezze e le inerzie che devono scomparire. Tutto ciò ci fa vivere una vita più attiva, più agitata, ed anche più tormentosa e dolorosa. La rapida evoluzione, il progresso del pensiero hanno fatto dell'uomo una creatura complessa, che pensa, che vuole, che lotta, che soffre.

E vorreste dopo ciò vedere sempre sul teatro, che è il riflesso della nostra vita di tutti i giorni, dei caratteri semplici ed ingenui? Lasciate che questi ci sieno riprodotti da chi, con vera fede d'artista, serenamente, ricerca nei tranquilli ambienti o nelle cittadine di provincia, ove il vento del rinnovamento intellettuale e morale non è ancora penetrato; e plaudiremo a quel nuovo seguito di una tradizione che ha pagine gloriose

nel teatro italiano. Ma lasciate anche che autori, i quali sanno ardire ed hanno coraggio di combattere, ci diano l'immagine della vita di tutti i giorni, nella lotta dei caratteri e delle idee.

Così l'eterno movente delle azioni umane, l'amore, ci appare in tutte le forme di bellezza e di tristezza che assume nella vita odierna. Paragonate una lunga dichiarazione d'amore di vecchio dramma con una delle scene di dramma moderno, ove l'amore si rivela appena da interruzioni di discorsi, da silenzi, da sguardi, come realmente avviene: e vedrete la differenza fra due epoche e fra due concetti artistici.

È appunto cosa tutta moderna quella chimera verso cui dicevo che la nostra natura d'uomini moderni ci trascina, e ci spinge ad afferrare, pure a prezzo di sofferenze e di lagrime.

Dice il Maeterlinck nel suo già citato *Trésor des humbles*: « Quando noi ritroviamo una di quelle donne che la sorte ci ha riserbato, e che ha fatto uscire dal fondo delle grandi città spirituali dove noi viviamo senza saperlo, per mandarla al crocicchio della via per cui dovremo passare all'ora stabilita, siamo avvertiti fin dal primo sguardo. Qualcuno tenta allora di violare la sorte... »

È la malattia odierna questo istinto che spinge

l'individuo a voler violare la sorte e che lo lancia nell'ignoto dietro ad altre fantasie, dietro ad altri fantasmi. Così è moderna l'anima di Stefano Baldi del Bracco. Egli pure ha voluto violare la sorte: questa violazione, l'orgoglioso misconoscimento di quanto avrebbe potuto essere la sua felicità, il suo bene, lo conduce all' infelicità, ed al rimorso. Così è moderna l'anima del professore Giovanni Alberini del Butti, che nel suo « Chi sa? »... riassume tutta l' angosciosa dubbiezza delle nuove generazioni, le quali si sono trovate di fronte al cieco, ignorante misticismo d' una fede che non può mai essere sincera, ed alla orgogliosa vanità di chi si dice positivista soltanto perchè s'illude di essere colla scienza e teme di credere. Perciò ancora sono modernissime quelle anime di donna che fanno assurgere la femminilità al più bel significato, sono modernissime quelle anime di scienziati e di poeti che agitano nelle loro menti, tormentosamente, dei casi di coscienza, dei problemi di fede. Sono tutte creature che aspirano ad una umanità più perfetta e più felice, a nuovi, luminosi orizzonti.

Sono questi i nuovi orizzonti dove non esisterà più quel conflitto fra fede e scienza che lo Schuré lamenta nella società odierna come uno dei mali peggiori.

In questo imperioso manifestarsi dei problemi della vita, dell'amore, della fede, in quest'agitarsi delle *vere* coscienze umane verso problemi e ragioni che le elevano al di sopra della vita meschina, non piccolo compito spetta alla scena di prosa. Edoardo Schuré ha scritto a proposito di questa missione del teatro delle parole convinte d'entusiasmo in una lettera diretta ad Arnaldo Cervesato, lo strenuo difensore dell'idealismo nuovo in Italia. « Il teatro, egli scriveva, che dell'arte è la forma più perfetta e più viva, è destinato dalle sue stesse caratteristiche a farsi di questa vita novella l'interprete più efficace e il rivelatore più profondo.... E quale miglior specchio, atto a riflettere ogni luce d'ideale, quale specchio più bello di alta e cosciente umanità, quale più nobile educatore del popolo, del teatro, trattato dai degni e dai capaci, se esso tornasse a divenire ciò che fu e ciò che in ogni tempo dovrebbe essere? Poichè il sacerdote si tace, e lo scienziato nega, e il filosofo esita ancora, sia il poeta adunque che ci appresti con le sue libere creazioni la visione della divina Psiche sempre intenta all'opera eterna. A lui ora il compito glorioso di dimostrare, alla luce dell'idea, colla forza del verbo, colle magie della bellezza, che l'anima, l'Ideale e Dio non sono vane parole,

ma vere potenze creatrici che esistono e regnano sempre nel cuore dell'uomo. Egli, il poeta, deve mostrare a noi tutti, evocando le cupe tragedie del passato, le lotte ardenti del presente, i radiosi sogni dell'avvenire, che ogni trionfo di volontà è accessibile ai nostri sforzi, e come l'umanità, per lunga ma sicura strada, sia avviata alla sua liberazione, al regno dell'armonia, retto dagli scettri dominatori della giustizia, dell'amore e della saggezza. Sta a lui sempre di farci presentire la realtà del mondo invisibile e divino posto sopra questo nostro visibile e imperfetto, la presenza di un sole di gloria e di bellezza, onde l'eterna salvatrice, l'arte, scompone e fa evidenti i raggi, passati attraverso il prisma dell'anima » (1).

Questa serena ed entusiastica visione del compito supremo del teatro mi ricorda la visione d'arte che brilla in tutta l'opera letteraria di Edoardo Boutet, con forza di narratore nel suo romanzo *Quidam*, e con acuta sagacia di critico nei suoi combattenti articoli.

Dunque ad incamminare la coscienza umana verso una nuova strada d'attività, di pensiero e di lavoro molto deve contribuire l'opera del com-

(1) Rivista « La Nuova Parola », Anno III n. 2 pag. 85.

mediografo. Pochi per ora sono i coraggiosi che hanno ardito presentarsi a paladini della nuova, o meglio rinnovata *parola* sul teatro di prosa. Potrà aumentare il loro numero? C'è motivo di sperarlo.

È intanto non piccolo vanto dei teatri italiano e francese il contribuire così autorevolmente a questo rinascere dei nuovi ideali sulla scena. È poi vanto speciale del nostro teatro il contribuirvi con reale efficacia. Infatti in mezzo alla abbondantissima annuale produttività degli autori francesi, abbiamo visto come un autore solo si faccia notare per l'attività nel nostro campo, il de Curel, un autore che, se attualmente non è molto produttivo, è per lo meno un ostinato studioso dei nuovi problemi, specialmente di fede. Lo Schuré di tanto in tanto offre uno dei suoi profondi poemi drammatici più al mondo dei letterati e dei ricercatori di quanto è bella e vera opera d'arte, che al pubblico dei teatri. Forse dai fratelli Margueritte qualcos'altro possiamo attendere per il teatro di pensiero.

Dal Nord nessuna voce autorevole viene a continuare l'ardito verbo individualistico dell'Ibsen. Nessuno ha voluto o saputo continuare quella sfida alla bassezza, alla falsità che l'Ibsen con tanta forza aveva lanciato contro la folla

innumerevole dei meschini e dei vili. Troppe volte gli imitatori di Ibsen non hanno compreso il maestro, ed hanno sviluppato il mondo dei simboli spesso celando con essi la povertà del pensiero, quando pure dietro al simbolo vi era un pensiero direttivo. Essi si sono sviati per altre strade, meno precise: hanno lasciato morire la voce ardita di ribellione. Eppure chi avesse saputo raccogliere quella voce, sul substrato della libertà di concetti del maestro, avrebbe potuto erigere un edificio di bellezza e d'armonia che corrispondesse a nuovi precisi indirizzi della vita, ed avesse contorni ben più definiti della torre del costruttore Solness.

La produzione teatrale italiana, certo minore in quantità a quella francese, dà però in proporzione alle altre più largo contributo al teatro di pensiero. Nel teatro idealistico noi possiamo vantare due soli autori, ma fra i nostri più attivi, che lavorano per la folla degli spettatori e per il mondo degli intelligenti, due autori che combattono senza tregua, raccogliendo il plauso concorde delle personalità più stimate della critica nostra ed estera.

Di essi dobbiamo essere orgogliosi.

*
* *

Ma non ci dobbiamo arrestare qui. Il movimento che parte da questi autori dev' essere esteso ed intensificato. Soltanto così potremo ottenere quei frutti che ci augurammo non troppo lontani. La *nuova parola* dovrebbe avere sempre maggior numero di pionieri, per proseguire coraggiosamente questo apostolato, che è tutto un programma d'idee e di metodi. In questo apostolato i maestri ci devono servire di guida e di esempio.

Gli avversari chiamarono « sognatore » lo Schuré: sognatore perchè si augurava di vedere un giorno rappresentati sulla scena lavori che analizzassero l'anima e tutti i suoi moti più intimi, lavori che esaltassero il culto del bello e della verità, abbattendo ogni falsa fede indotta nell'uomo sia dal dogmatismo religioso che dal dogmatismo scientifico. E lo chiamarono così appunto coloro che di tali dogmi erano schiavi.

Edoardo Schuré invece, e con lui quanti vedono nella sua opera l'opera d'un Maestro, possono vantarsi d'essere liberi e indipendenti, di adorare un culto solo: quello della Verità. Egli ha attuato nel campo letterario una delle più

belle crociate che si potessero compiere per liberare l'anima umana dai ceppi in cui l'avevano rinchiusa secoli di pregiudizio. Dalla dimostrazione più confortante e più *provante* della coordinazione di scopi delle religioni, dalla esaltazione di una religione che di pari passo colla scienza potrebbe condurre l'anima umana nelle alte sfere del pensiero, egli è passato alla più acuta indagine di quelle grandi anime di scrittori e di artisti che furono veramente *gli iniziati* dell'arte loro e videro in essa uno scopo di utilità umana. Poi egli ha attuato lo studio dell'anima e il culto del bello e del vero nel suo stesso *teatro dell'anima.*

Francesco de Curel ha svolto nel suo teatro le lotte della coscienza, e specialmente quella della coscienza religiosa: lotta urgente nell'animo dell'uomo di tutti i tempi, oggi più che mai impostasi alle anime sviate e sconsolate, ribelli alle sconfortanti teorie materialistiche.

E. A. Butti fra i nostri autori ha pure studiato il problema della fede; e dell'anima umana, angosciata e oppressa nel dubbio, fra la vita e la fede, ha con severità di filosofo studiati gli aspetti ed i momenti.

Roberto Bracco ha cercato nella vita moderna i conflitti di coscienze, l'oppressione delle anime

più deboli, ma più belle nella loro debolezza, ha studiato i dolori e le tristezze dell'esistenza odierna: e ci ha fatto toccare più da vicino la vita, perchè nelle sue opere il pianto tocca da presso il sorriso, ed il dolore si nasconde sotto l'apparenza della spensieratezza. Sono le sue visioni d'arte quelle che più vanno al fondo della nostra anima, del nostro cuore.

Edoardo Boutet fra i nostri critici ha sempre avuto innanzi a sè una radiosa visione del compito della scena, ed al suo conseguimento ha speso tutta la sua attività letteraria, predicando ed educando pubblico, autori ed attori, con sagace penna di critico, senza mai lasciarsi tentare dalla penna dell'autore drammatico.

Questi sono i maestri. È nelle nuove generazioni chi possa continuare la loro opera?

Pure innanzi a tale complessa opera di teatro neo-idealistico si dirà sempre dagli avversari che quegli scrittori e noi, modesti ammiratori loro, siamo tutti dei sognatori Preferisco essere un sognatore piuttostochè un pedestre imitatore od un misero ricercatore di trovate sceniche o di ridicole *ficelles*. Il mio sogno mi fa vivere nella certezza di essere in una sfera superiore a quella degli avversari, e in cui ho il conforto di una

visione d'arte più bella e più sincera. Possiamo dire quindi di vivere con maggiore nobiltà e con maggiore sincerità dei nostri avversari. E ciò pur sognando.

E ad una prima rappresentazione di uno degli autori a noi cari, ad una di quelle rappresentazioni, nelle quali il pubblico, compresi anche i frequentatori per abitudine di *nuovissime*, sta nella trepida aspettazione di qualcosa di nuovo, e si fa un improvviso silenzio all'alzarsi del telone, un silenzio sepolcrale, che significa l'intensa attenzione e la deferenza all'autore, amo qualche volta immaginarmi trasportato in tempi futuri. E allora si precisa in me la rappresentazione di Vita e di Bellezza sognata dallo Schuré, ritorna ai miei occhi il teatro quasi sacro di Edoardo Boutet; mi sembra di essere ad una di quelle rappresentazioni dove si attendano parole di Fede, parole confortatrici, in una cornice ed in una espressione di bellezza, dette ad un pubblico di ammiratori dell'arte sincera, di arditi difensori dell'Idea, da un'accolta di attori che sente tutta la coscienza della elevata e nobilissima sua missione. E in un'armonia mirabile fra palcoscenico e spettatori mi sembra veder inalzarsi l'animo di tutti verso un ideale splendente di Verità e di Bellezza, ove Giustizia e

Fede formino un unico accordo colla Vita e coll'Anima.

Sogno tempi futuri, chiudendo gli occhi per astrarmi completamente nella mia visione ideale. Vorrei che in tali momenti nulla interrompesse il mio sogno.

Vorrei in tali momenti non riaprire mai più gli occhi alla realtà.

FINE.

INDICE